

Музично-Літературний Журнал
Bandura
Бандура



Year 9

ЛИПЕНЬ — 1989 — JULY Number 29-30
ЖОВТЕНЬ — 1989 — OCTOBER

"БАНДУРА"

КВАРТАЛЬНИК

Видає Школа Кобзарського Мистецтва
в Нью-Йорку

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Віктор Мішалов, д-р І. Соневицький, проф. Дарія Каранович-Гординська, Роман Савицький, композитор Юрій Олійник, Олесь Кузишин, д-р І. Маглай (Туб), д-р М. Рубінець (УНР).
Англомова: Ліда Чорна, Петро Матіяшек.
Гол. редактор: Микола Чорний

Редакція застерігає за собою право скорочувати статті та правити мову. Статті, підписані авторами не обов'язково висловлюють погляди чи становище Редакції. Передрук дозволений за поданням джерела.

ВСІ МАТЕРІЯЛИ ДО РЕДАКЦІЇ
ПРОСИМО СЛАТИ НА АДРЕСУ:

SCHOOL OF BANDURA
84-82 164th Street
Jamaica, N.Y. 11432

Графічне оформлення: В. Пачовський

"BANDURA"

A Quarterly Magazine Published
by the New York School of Bandura

The Publisher reserves the right to edit all submitted materials. Submitted articles, signed by the author, do not necessarily reflect the official views of the "Bandura".

УМОВИ ПЕРЕДПЛАТИ

Америка:

Річна передплата — 15.00 дол.

Поодинокі число — 7.00 дол.

Канада — 17.00 дол.

Інші країни — 17.00 дол.

Поодинокі число — 8.50 дол.

SUBSCRIPTION PRICE LIST

U.S.:

Annually — 15.00 дол.

Per issue — 7.50 дол.

All other countries:

Annually — 17.00 дол.

Per issue — 8.50 дол.

ЧИТАЙТЕ — РОЗПОВСЮДЖУЙТЕ
ПРИЄДНУЙТЕ ПЕРЕДПЛАТНИКІВ

для

ЖУРНАЛУ

„БАНДУРА“

ПЕРІОДИЧНІСТЬ ВИДАННЯ

журналу

„БАНДУРА“

залежить тільки від Вас!

Subscription in U.S. Dollars only.

The Bandura Magazine is an important
Journal devoted to Ukrainian folk music.
Urge your friends to subscribe today!

The Bandura Magazine cannot be
published without your support

СТЕПАН ГАНУШЕВСЬКИЙ



Степан Ганушевський

Бандурист *Степан Ганушевський* народився в Дорі на Гуцульщині, в домі о. Михайла й Ірини Ганушевських. Свої діточі і юнацькі роки пробув в Угорниках біля Станиславова, де його батько був парохом. З молодости любив співати і був членом гімназійного хору під управою проф. Івана Смолинського, а згодом вибраного хору 16-ки під керівництвом проф. Ярослава Барнича. У половині 30-тих років приїхав з концертом до Станиславова бандурист з Волині, Кость Мисевич. Він пробув в домі о. М. Ганушевського кілька тижнів, дуже часто граючи на бандурі, а велика і співуча родина Ганушевських з захопленням слухала його гри. Степан зразу "залюбився" в бандурі і постановив її роздобути та навчитись грати.

При допомозі бандуриста Костя Мисевича роздобув бандуру і після закінчення гімназії у 1937 р. переїхав до Львова, де почав брати лекції гри у найбільш відомого бандуриста Галичини, Юрія Сінгалевича, беручи рівночасно лекції



Ансамбль бандуристів в Америці. Зліва: М. Самокішин, В. Бориско, Ст. Ганушевський, Л. Лямпіка, С. Ковальчук, І. Раковський.

сольоспіву в Українському Музичному Інституті ім. М. Лисенка, у професора Дометія Йохи-Березенця.

На початку 40-их років грав у групі під керівництвом Ю. Сінгалеви́ча у передачах львівського радіо, а також виступав у тих передачах як соліст. В роках 1941-1943 їздив з концертами з квартетом бандуристів по Галичині (Семен Ластович-Чулівський, Грицько Смирний, Зиновій Штокалко і Володимир Юркевич). Склад бандуристів мінявся. В одному часі грав в ньому Степан Малюца і Володимир Масляник.

Виїхавши у 1944 р. до Німеччини, вступає до Капелі Бандуристів ім. Т. Шевченка під мистецьким керівництвом маестра Григорія Китастого. У 1945 р. капеля осідає в Інгольштадті /Баварія й ангажує відомого диригента, Володимира Божи́ка. Тоді то й вибирають нову Управу Капелі: Гр. Кита́стий залишається мистецьким керівником, його заступником Гр. Назаренко, секретарем Капелі вибрано Степана Ганушевського, господарем Миколу Лісківського, а скарбником Івана Китастого.

Із Капелею ім. Т. Шевченка, як її бандурист і соліст, пройшов Степан Ганушевський шлях багатьох високомистецьких концертів по Західній Європі аж до виїзду до Америки у 1949 р. Тут прийшла розлука з капелею, яка осіла в Дітройті, а Ст. Ганушевський з родиною у Філядельфії. Тут знаходить він працю "на хліб насущний", однак любов до бандури не зникає. Вишукує бандуристів, які жили "недалеко" і творить з них ансамбль, до якого входять: Михайло Мінський, Микола Самокішин, Володимир Поліщук, а згодом прилучується до них віртуоз, д-р мед. Зиновій Штокалко, Володимир Юркевич, Любомир Лампіка. Тарас Лозинський, Ігор Раковський і Василь Бориско. Кожний з них працював, а суботами зїздились до Філядельфії і вправляли, готуючись до виступів на концертах і національних святах стейтів Пенсильванія, Нью-Йорк і Канади.

Цей перший в Америці Ансамбль бандуристів під мистецьким керівництвом Степана Ганушевського награв платівку пісень УПА при допомозі Мирона Сурмача з Нью Йорку, яку видано двічі. У 1956 р. Ст. Ганушевський переїздить до Рочестеру, де виступає час до часу як соліст на національних святах.

На жаль, в другій половині 60-тих років недуга не дозволила йому грати більш на улюбленій бандурі. Мистецьке минуле залишилось для нього лиш незабутнім спомином.

ПЕРШЕ НА УКРАЇНІ ДОСЛІДЖЕННЯ СИСТЕМНОЇ ОРГАНОЛОГІЇ

(Про книгу Г. Хоткевича "Музичні інструменти українського народу")

У комплекс музично-фолкльорних досліджень видатного діяча української культури Гната Хоткевича (1877-1938) входить монографічне орґанологічне дослідження "Музичні інструменти українського народу"¹, яке не втратило і по сьогоднішній день своєї наукової цінности як перший вітчизняний досвід системної орґанології. Звернення Хоткевича до дослідження музичного інструментарію українського народу зумовлено, поперше, відношенням до нього як до невід'ємної частини національної культури та історії, подруге, природним небажанням абстрагувати від загальної системи функціонуючого інструментарію свої практичні досягнення в ділянці кобзарства.²

Певний науковий підхід відображений у самій назві монографії: не "українські народні музичні інструменти" і не "народні музичні інструменти на Україні"³, а "музичні інструменти українського народу". Тобто ті інструменти, і "споконвічні", і "занесені", і "загальнонаціональні", і "льокальні" з "запозиченою" і "трансформованою" конструкцією (згідно класифікації І.В. Мацієвського)⁴, які виконують в культурно-історичному житті українського народу конкретну художньо-естетичну функцію.

Системність дослідження Хоткевича музичних інструментів проявляється в тому, що інструмент розглядається ним, з однієї сторони, як система, що включає генезис та еволюцію формування конструкції, строю, способів гри і форм функціонування. З другої — як елемент системи "народна музика", яка, в свою чергу, входить в систему вищого порядку — "загальнолюдська матеріально-духовна культура".

На жаль, не кожен інструмент у монографії (а їх представлено майже 60) розглядається за всіма вказаними параметрами системи, хоча для характерис-

Переклала з російської О. Герасименко.

1. Хоткевич Г.М. Музичні інструменти українського народу. Харків, ДВУ, 1930. Комплексне пізнання кобзарського мистецтва як живого пласту української музичної культури яскравою ниткою проходить через все творче життя Г. Хоткевича. Значні виконавчі, дослідницькі, композиторські, педагогічні, пропагандистські і організаторські досягнення Хоткевича в ділянці кобзарства дозволяють назвати його видатним практиком і теоретиком кобзарського мистецтва.

3. Лисенко М.В. Народні музичні інструменти на Україні. Київ, 1955.

4. Мацієвський І.В. Народний музичний інструмент і методологія його дослідження. — В кн.: Актуальні проблеми сучасної фольклористики. Л., 1980, стор. 160-162. "Актуальні проблеми современной фольклористики".

тики кожного з них незмінним залишається принцип опису його функціонування, що підтверджується більш чи менш обширними документальними відомостями в масштабі різних епох і націй, в тому числі й української. Причину деякої нерівноцінності тексту, очевидно, можна побачити у завершальних словах монографії: "На цьому закінчую нашу наспіх написану книжку" (стор. 283). Великі масштаби напруженої практичної роботи, про яку сам Гнат Хоткевич жартома говорив "всюди було багато Хоткевичів", не дозволяли йому надовго зосереджуватися на процесі науково-теоретичної праці. До того ж життєві незгоди не могли забезпечити повного збереження постійно накопичуваних матеріалів та рукописів, багато з яких пропали безповоротно. В результаті, спорадичність, а іноді й спішність "кабінетної праці", яка суміщалася з різнохарактерними видами іншої творчої роботи, приводили до зниження кінцевих результатів титанічних задумів і дерзаних Хоткевича. Вище сказане в деякій мірі характеризує й дану органологічну працю. Сильними її сторонами є системність, методологічні прийоми дослідження і сама ідея створення монографічної праці з інструментальної культури, вивченням якої українське музикознавство займалося мало.

Першою інструментознавчою роботою в українській науковій літературі була стаття М. Лисенка "Народні музичні інструменти на Україні", надрукована в I, IV-VIII, X числах Львівського журналу "Зоря" за 1894 рік. У ній автор дає характеристику і цінні вказівки про історичний розвиток і сучасний стан інструментів струнної групи — кобзи-бандури, торбана, ліри, гуслі і цимбал. Не без ряду недоліків і оснований, за словами Ф. Колесси, на висновках "апріорного утвердження"⁵, стаття мала практичне значення як перша спроба "репрезентувати голос науки у справі аналізу... мелодики на основі окремих строїв народних інструментів"⁶.

Серйозні думки про музичні інструменти зустрічаються в роботах Ф. Колесси "Мелодії українських народних дум" (1910-1913), "Наверствування і характеристичні признаки українських народних мелодій" (1916), в статті "Українські народні музичні інструменти" (початок 20-тих років). В останній роботі, що стала початковим фрагментом нездійсненої монографічної органологічної праці, Колесса відзначає, що музичні інструменти, даючи багатий матеріал для музичної археології, допомагають дослідженню стародавніх стадій у розвитку культур різних етнографічних територій⁷. Тут же Колесса вказує на можливість використання збірників і каталогів спеціальних європейських музеїв музичних інструментів для розробки методом порівнюючого аналізу "питань еволюції окремих інструментів; їх конструкції і форм їх географічного розповсюдження"⁸.

Знаменно, що процитований фрагмент роботи Ф. Колесси вперше був опублікований у вказаному виданні 1970 року і, очевидно, не міг бути відомий Хоткевичеві. Але автор "Музичних інструментів українського народу" у своїй роботі розробляє саме "питання еволюції... конструкції і... розповсюдження" окремих інструментів, що побутують на Україні, і використовує для цього як

5. Див. рецензію на статтю в кн.: Колесса Ф., Музикознавчі праці, Київ, 1970, стор. 556.

6. Там же, стор. 557.

7. Там же, стор. 287.

8. Там же.

головний метод порівняльного аналізу, що базується на фактах численних наукових, літературних та інших джерел.

До створення своєї органологічної праці Хоткевич підійшов, маючи величезну кількість зібраних матеріалів, чітко відпрацьовану на теоретичному і практичному засвоєнні кобзарства систему науково-дослідницького апарату і тверду наукову впевненість в тому, що музичний інструмент є тим матеріальним і духовним документом загальнолюдської культури, який може стати одним з ключів до розкриття її генези.

Система науково-дослідницького апарату Хоткевича, яка просліджується в його органологічній праці, вміщує наукові і практичні цілі. Наукова мета не тривіальна, оскільки проявляється на доказ того, що музичний інструмент — сильний системний аргумент у пізнанні культур народів, свого роду кодова система, яка включає однотипні конструктивну структуру і форми функціонування, які змінюються в часовому (історично-еволюційному та етнічно-територіальному) русі. Так, наприклад, кодова система більшості струнних інструментів включає характерну для всіх часів і народів конструкцію, що складається з корпусу (резонатора), струн (струни), грифу (рудимента грифу), і приблизно однотипні форми побутування як на рівні народного середовища, так і на рівнях інших верств суспільства. Піддаючи критичному аналізу лумку О. Фамінцина про те, що українці нібито нездатні до самостійного створення інструменту типу лютні, запозичили його в інших народів, Хоткевич стверджує: "Інструмент — кузов, ручка і струни по ручці — вічний і однаково властивий як висококультурним народом, так і дикунам, закинутим на острів серед Тихого океану" (стор. 85). На спільності кодової системи духових інструментів, у яких звуковим тілом є потік повітря, що проходить резервуаром тої чи іншої конструктивної і матеріальної форми, Хоткевич просліджує хід існування різних типів цих інструментів. При цьому автор нагадує, що у всіх народів рудиментом прототипом духових служить звучання листка, травинки, пташиного пера чи вкладених у рот пальців.

Практична роль системного дослідження полягає в стремлінні Хоткевича на фактологічних даних узагальнити загальнолюдський досвід володіння музичним інструментарієм (і як частинний — український), з тим, щоб допомогти читачеві представити їй національний інструмент в єдиній системі розвитку духовної і матеріальної культури людства.

Розглянемо конкретні методологічні прийоми дослідження Хоткевичем музичного інструментарію:

1. Лінгвістичний прийом; ґрунтується на етимологічному аналізі споріднених різнонаціональних слів, що означають предметне (об'єкт) і смислове (образ об'єкту) значення однотипного музичного інструменту. Так, в розділі, присвяченому описові струнного щипкового безгрифного інструменту гуслі (стор. 50-67), Хоткевич дає такий етимологічний аналіз назв інструменту, іменованого гусями; у сербо-хорватів — *gusle*, у приморських хорватів *gusla* і в далматів — *gusli* означає смичковий інструмент, аналогічний старовинному гудку; у словенців — *gosli*, у чехів і словаків — *housle* (*huskt*), в лужицьких сербів — *husla*, у поляків — *gesli* — скрипковий інструмент; у фріульських словенців *gòsljt* — і скрипку, і інструмент типу мандоліни; у резьєснів — *jsljt* — цитровидний інструмент (стор. 50-51). У традиційному тлумаченні східних слов'ян слово "гусли" зв'язується з означенням скрипки, звідси й "гуда" означає "музику",

"гру", а "густи" — "грати на скрипці" (стор. 52). Отже, предметне значення слова "густи" у слав'ян мало деяке різне прочитання, але найбільш пов'язувалося зі скрипкою.

2. Прийом дослідження за письмовими і графічними джерелами заключається у співставленні смислових значень інформації про інструмент, почерпнутої з наукових та літературних праць, старих і нових словників і пам'ятників старовинної писемности, взятих з них рисунків, і репродукцій. Для прикладу звернемося знову до гуслів. Посилаючись на дані старовинних словників Зизанія (1596), Памви Беринди (1627), в яких гуслі синонімуються з арфою, лютнею, скрипкою і цитрою. Хоткевич резюмує, що "старовинні словники нічого не пояснюють" (стор. 52). Пам'ятники з старовинної писемности, в яких часто згадуються гуслі, дають відомості більш достовірні, а інодіш й досить цінні. Так, в "Житті Феодосія Печерського" (XII ст.) згадуються "Гуслі Божія", "злати гоуслі", в "Житті св. Сави" при описі подій XIII ст. згадуються досить таки диференційовано "тумпани і гуслі", в літописі 1038 р. — "свирелі і гуслі", в літописі 1438 р. — труби, органи і гуслі, в "Повісті про прекрасного Девгенія" — тінпани і набати, сурни і гуслі. В старовинній притчі про старця, що сватається до молодой, є розмова про "потіху", яку будуть грати гусельники і трубники, а літописець, що розказує про галюцинації Ісаакія, устами сатани закликає: "Візьміть соплі і бубни і гуслі і ударяйте!". Вираз "ударяти в гуслі", що відноситься до царя Давида, зустрічається в старовинному різдвяному вірші і в рукописі початку XVIII ст., описаного Перетцем. Найбільш цінні відомості про гуслі, що мають безпосередньо смислове значення, почерпнуті Хоткевичем із "Слова о полку Ігоревім" ("своя выщія прьсти на живая струни вьскладаще"), із Кирила Туровського (XII ст., "гуслі бо строятся персти"), із перевідного пам'ятника XIV ст. "Бесіди св. Кесарія" ("Всяк же гуслинный сосудъ — ударенієм руки правиться"). Зсиланням на арабських письменників X-XI ст. Хоткевич виявляє кількість струн (вісім) в українського інструменту (тип не вказується). А за свідченнями візантійського письменника VI ст. Теофілакта Самокатського, в 591 р. взяті в полон три слов'яни (за припущенням автора — українці) замість зброї мали з собою "кіфари", які, очевидно, відповідали слов'янським струнним інструментам типу гуслів, аналогічним античним семиструнним кіфарам, і тому так названих автором. І, нарешті, на репродукованих у розділі двох мініатюрах, взятих Хоткевичем із псалтиря XIII-XIV ст. ми бачимо зображення музикантів з інструментами у вигляді дошки зі струнами і написом на одній з мініатюр: "Псалтир красен з гусями". На базі всіх зібраних даних предметного і смислового значення Хоткевич робить допустимий висновок про те, що старовинні гуслі — це щипковий інструмент "у вигляді дошки з натягнутими на ній струнами" (стор. 58). 13 сусідніх з українцями народів, як відзначає автор, аналогічного типу інструменти мали великоруси, фінни (кантеле), карели (кандалі), ести (kannel), литовці (kankles), латиші (kukles).

3. Прийом дослідження за джерелами народної творчості полягає в добуванні відомостей про інструменти, почерпнутих з творів пісенної, поетичної і художньо-прикладної народної творчості. Гуслі, як відзначав Хоткевич, відображені народом в його творчості не так яскраво, як, наприклад, скрипка. Далі цитуються уривки з казки, в якій молодець шукає "гуслі-самогуди", і з закарпатської казки "Про хлопця, що сім літ у колодязі сидів" і якому гуслі приснилися у сні. В пісенних уривках співається про купців, які "гуслоньки" із явора тесали,

про галицького легіня, "що на гусях грає, красно співає". Згадуються "гуслічки" в лемківській пісні і загадці, і "гуселички" в сучасній весільній пісні. Не зважаючи на те, що в наведених прикладах не створюється візуальний образ інструмента, він не синонімується зі скрипкою. А в піснях про братів Хому і Ярему, записаній А. Малинкою від лірника Побігайла на Чернігівщині, один брат, скрипаль, протиставляється іншому, гусяреві. Змішання ж скрипки з гусями (що зустрічається й по сьогодні) і означення слова "густи", "гудеть" (звучати), "гутьба", "гудіння" (музика) гри як на скрипці, так і на гусях, що виявляється з лінгвістичних показань і деяких прикладів народної творчості, пояснюється тим, що словами "гутьба" і "гуслі" могла називатися музика взагалі, а струнна особливо. "Аналогічне змішання відбулося в Західній Європі з назвою "кіфара", коли тим словом позначали всі струнні інструменти" (стор. 54). Отже, таким чином, не зважаючи на плутанину, що зустрічається в позначеннях скрипки і гуслів, що особливо виявляється з етимологічного аналізу та народних джерел, із тих же джерел, як і з пам'ятників старовинної писемності, виявляється древнє існування конкретного струнного інструменту гуслі.

4. Історичний спосіб дослідження, в основу якого покладено спробу виявити генезу, древню конструктивну форму і шляхи еволюції музичного інструменту, постановка гіпотези відносно його територіального розповсюдження, історичних причин його зникнення (якщо не відбулося). На прикладі гуслів виявляємо, що первісною формою інструменту Хоткевич приблизно вважає західноєвропейський трикутник псалтеріум, що був відомий уже в IV столітті. Саме цієї форми інструмент при грі ставився горизонтально на коліна, еволюціонував у гуслі, про що свідчить така їх характеристика, дана Преторіусом в його книзі "Syntagma musicum" (1614): "рід цимбалів, але грають на них пальцями" (стор. 63). Інший шлях пройшов чотирикутний псалтеріум вертикального положення при грі, розвинувшись в арфу" (стор. 62). Розповсюдження гуслів на Півночі Хоткевич пов'язує з приходом з півдня їх (можливо, з України). Це припущення, підтверджуване аналогічною думкою О. Фамінцина (запозичення гуслів слов'янами з Візантії) однак, сприймається Хоткевичем критично. Ніякими іншими фактами це припущення не розвивається.

5. Спосіб дослідження функціонування музичного інструментарію полягає у виявленні форм побутування інструменту в різних соціальних слоях суспільства і в різні періоди історії (звідси й тісний зв'язок з історичним способом дослідження). Що стосується форм функціонування гуслів на Україні (чи силами українських народних виконавців в умовах іншої етнічної території), то вони склалися в таких слоях суспільства:

- а) в народному середовищі, про що свідчать джерела народної творчості⁹;
- б) в дворянському середовищі, в якому практикувалася гра придворних музикантів-вихідців з народу¹⁰;

9. У Хоткевича читаємо: "Характерно, що першою піснею, записаною з гуслів французом Буальдьє в Петербурзі в 1803 році і виданою іншим французом Фетисом, в Парижі, була українська пісня "Ой, під вишнею, під черешнею" (стор. 83).

10. В XVII-XVIII ст. в Петербурзі при дворах знаті утримувались українські гусярі (поряд з бандуристами). Такими музикантами були Маньківський (коло 1730 р.), Трутовський (коло 1780 р.) та ін. Хоткевич дає свідоцтва Рігельмана (1785 р.) про те, що українці грають "більше на гусях", і П. Куліша (1856 р.) про те, що на Україні на гусях грали і представники дворянства XVIII ст. (стор. 64).

в) в середовищі духовенства, що підтверджується записами П. Куліша, а також більш древнім документом — актом 1763 року, в якому згадується ритор Київської духовної академії Сава Збарецький як добрий виконавець на гусях.

Незважаючи на велике розповсюдження гуслів на Україні, в пору становлення капіталізму вони щезають із середовища дворянства, міщанства, духовенства і народного побуту. Покликуючись на професора М. Сумцова, Хоткевич цю обставину пояснює входженням у побут дворян гітари, скрипки, фортепіано, а в побут народу — гармоніки.

Всі п'ять описаних нами способів дослідження Хоткевичем музичного інструментарію тісно переплетені між собою, в книжці автора не диференціюються і приміняються в комплексі. Індивідуальний розгляд кожного з них підтверджує наявність конкретної методологічної спрямованості системи науково-дослідницького апарату Хоткевича. Так, лінгвістичний спосіб спрямований на вивчення етимології назв інструменту, літературно-графічний — його форми і частково конструкції, фолкльорний — фактологічних даних, що вказують на побутування інструменту в народному середовищі, історичний спосіб аналізує походження та еволюцію інструменту, функціональний — форм його побутування. Окрім гуслів, у нормах, представлених методологічних способів Хоткевичем проаналізовані основні музичні інструменти, що побутували на Україні. Серед них: із струнних — гудок, скрипка, басоля, ліра, кобза, бандура, торбан, цимбали; з духових — свистуни, свирелі, монтелев (двійна флейта), флюєра, денцівка, коза, трембіта, ріг, сурма, труба; з ударних — дзвінок, калатало, клепало, бубон.

У процесі дослідження інструментарію Хоткевич постійно використовує такі методи, як дедукція, порівняння, аналогія, аналіз, синтез. Дедуктивний метод проявляється в комплексній характеристиці однотипового інструменту в масштабі різних націй, а потім — у зведенні такої характеристики до рівня однієї нації і навіть регіону, що здійснюється методом порівняльної і критичної аналізи і встановлення різнонаціональних аналогів інструменту. Результатом комплексної характеристики, конкретизованої даними п'яти способів дослідження, стає синтезоване знання про те, який творчий вклад вніс український народ у справу створення певних типових різновидів музичних інструментів.

Як уже відзначалося, не всі інструменти досліджені Хоткевичем всесторонньо, що в деякій мірі пояснюється ступенем розповсюдження того чи іншого з них в народі. Найбільше місце приділено тим, які пройшли довгий шлях еволюції в ході історичного розвитку українського народу. В тому смислі прекрасні розділи, присвячені лірі, кобзі, бандурі, прямим флейтам (відкритим і закритим), козі (дуді), трубі. Кожен з цих розділів представляє свого роду нарис, в якому науковість і впевнена доказовість прекрасно поєднується з темпераментом і досвідом музиканта та письменника. В комплекс дослідження органічно ввійшли дані, почерпнуті з численних літературних, історичних, літописних і богословських праць, написаних в різні століття українською, старослов'янською, російською, польською, німецькою, англійською, французькою, еспанською та іншими мовами. В загальній кількості таких джерел було використано біля 200. Невід'ємною частиною вписалося в текст й ілюстративні матеріали у вигляді 79 номерованих репродукцій, фотографій, схем.

Незважаючи на високу наукову вартість монографії Г. Хоткевича, що характеризує його як передового органолога, в ній є суперечності з загальноприй-

нятою морфологічною класифікацією музичних інструментів, яка була встановлена К. Заксом і Е. Хорнбостелем і опублікована в 1914 р. Так, Хоткевич поділяє музичні інструменти на три групи — струнну, духову і ударну, тоді як за класифікацією Закса-Хорнбостеля поряд з групами зордофонів (струнних) і аерофонів (духових) як самостійні виділяються групи мембранофонів (мембранозвучних) та ідіофонів (самозвучних). Таким чином, правильний виявився підхід Хоткевича до систематизації інструментів струнної і духової груп, що враховує такі фактори:

- 1) джерело звуку (струна або стовп повітря) з відповідним поділом на групи;
- 2) принцип звуковидобування з ділення струнної групи на підгрупи смичкових, щипкових та ударних, а духової — на лябіяльні, лінгвальні і амбушюрні;
- 3) конструкцію інструменту з діленням, наприклад, підгрупи струнних щипкових на інструменти з грифом або без нього, а духових лябіяльних — на ті, в які повітря вдувається через верхній відкритий чи закритий кінець трубки або ж збоку.

Що стосується інструментів ударної групи, то їх Хоткевич розглядає з точки зору фіксації чи відсутності звукової вистори, тобто групу ударних він виділяє не за принципом джерела звуку, а за принципом звуковидобування, що не відповідає систематиці Закса-Хорнбостеля¹¹. Звідси й іде невідповідний поділ на підгрупи. Так, дрімба, дзвін, калатало і клепало, за Хоткевичем, відносяться до групи ударних, що дають певної висоти тон, а барабан, бубен, літаври і тулумбас — до ударних шумових. Згідно ж з Законом-Хорнбостелем, дрімба — щипковий ідіофон, дзвін — одиночна ударна посудина-ідіофон, клепало-пластина-ідіофон, а барабан, бубен, літаври і тулумбас — мембранофони. Вияснюючи назви тих інструментів за словниками, Хоткевич приміняє до них в основному функціональний спосіб дослідження і вводить їх в ударну групу, не знаючи ще, очевидно, про існування систематики німців.

Нерівності і деякі недоліки роботи Хоткевича є багато в чому об'єктивними, бо зумовлені фактами часу (малий досвід попередніх часів) і умов, багатогранною діяльністю автора. До того ж працю Г. Хоткевича не можна вважати повністю завершеною, про що свідчать не тільки процитовані заключні рядки про "наспіх пророблену роботу", але й цікаві дані з листа до видавця Всесоюзного Будинку народної творчості В. Беляєва¹² з 2. II. 1937 р. Справедливо вважаючи свою книжку потрібною не тільки для України і тому бажаючи випустити її другим виданням російською мовою, Хоткевич пише: "Перше видання моєї книжки "Музичні інструменти українського народу" розійшлося щось дуже

11. Hornbostel E., Sachs C. Systematic der Musikinstrumente — "Zeitschrift für Ethnologie", 1914, Bd. XLVI.

12. Беляєв Віктор Михайлович (1888-1968) — радянський музикознавець, доктор мистецтвознавства. З кінця 20-их років займався вивченням музики народів СРСР. Його "Путеводитель по Первой Всесоюзной выставке музыкальных инструментов народов СССР" (1938) став першою спробою систематизації музичного інструментарію народів СРСР. Підготівляючи російське видання монографії Г. Хоткевича, В.М. Беляєв вів з ним ділову переписку в 1937-1938 рр.

скоро. Я підготував книгу до другого видання, значно її розширивши... робота, смію думати, не зайва, бо з даного питання окрім моєї книги, що стала чуть не бібліографічною рідкістю, майже нічого систематичного немає”¹³. З цих рядків стає явним і об’єктивним ставлення автора до своєї роботи, і необхідність та актуальність її появи в період будівництва нової культури, і факт створення нового варіанту книги, очевидно, більш досконалого¹⁴.

Наукова цінність монографії Г. Хоткевича ”Музичні інструменти українського народу”, відомої нам з першого видання, цілком очевидна. Робота ця не в повній мірі розкриває систему музикальної інструментальної культури, хоч і задумана як системне органологічне дослідження, першим серйозним дослідом якого ми сприймаємо її сьогодні. Вона — частина наукового дослідження, яке повинно було розширитись, що й здійснилось би надалі, але, на жаль, видання другого варіанту не було здійснене. Своєю працею Г. Хоткевич дав приклад системного підходу до вивчення інструментальної культури, і цей підхід показав, що органологія — точна наука, а дослідник музичних інструментів українського народу — серйозний вчений, який вніс значний вклад в органологічну науку.¹⁵

13. Всесоюзний музей музичної культури ім. М. Глінки — ф. 340, п. 5990.

14. Виходу у світ задуманої книги та інших органологічних досліджень Г. Хоткевича перешкодила його передчасна смерть в 1938 р. (Був репресований режимом Сталіна).

15. Підтвердженням такого висновку служать й інші закінчені органологічні роботи Г. Хоткевича ”Кобза-бандура-торбан, їхня еволюція” (місце знаходження рукопису не виявлено; позитивна рецензія на неї С.П. Дрімцова знаходиться в ЦДІА у Львові, — ф. 688, сп. I, сп. 202); ”Бандура і її можливості” (рукопис. Там же, ф. 688, оп. I. сп. 190); науково-популярна робота ”Національні музичні інструменти України”, написана Хоткевичем за дорученням Всесоюзного Будинку народної творчості, що видавав серію ”Музичні інструменти народів СРСР” і стала ”лебединою піснею” всієї його музичної діяльності (ІМФЕ ім. М.Т. Рильського АН УРСР, Ф-8-2, ст. 33).

.....

**ПЕРЕДПЛАЧУЙТЕ, ЧИТАЙТЕ І
РОЗПОВСЮДЖУЙТЕ ЖУРНАЛ «БАНДУРА»!
«БАНДУРА» — ЦЕ ЄДИНИЙ МУЗИЧНИЙ
ЖУРНАЛ У ВІЛЬНОМУ СВІТІ!
ТІЛЬКИ ВІД ВАС ЗАЛЕЖИТЬ ІСНУВАННЯ
ЖУРНАЛУ «БАНДУРА»!**

.....

СЕМЕН ЛАСТОВИЧ-ЧУЛІВСЬКИЙ ТА ЙОГО ПРАЦЯ "КОБЗА-БАНДУРА"

В архіві Капелі бандуристів імені Шевченка в Дітройті зберігається унікальна праця відомого бандуриста та майстра бандур Семена Ластовича-Чулівського про історію бандури та її конструкції.

Праця ця була написана ще в 1964 р. у Мюнхені (Німеччина) і складається з двох томів. Вона має понад 650 сторінок машинопису та кількесот фотографій.

У першому розділі Ластович пише про походження кобзи та бандури, відродження кобзарства, про хроматизм на бандурі, способи гри і її типи, про перешкоди розвитку бандури на Україні і на еміграції та про її майстрів.

У другому розділі автор описує всі матеріали, котрі використовуються у виробництві бандури — дерево, клей, лаки, зафарбування, шліфування, а потім переглядає акустику, спосіб виробництва та майстерність, далі описує всі музичні інструменти, споріднені з бандурою, їхню історію, виробництво, електроакустику та наукову перевірку звуку в музичних інструментах.

У третьому розділі подає конструкцію сучасних бандур та всі її варіанти на Україні і на еміграції, описує виробництво бандури, всі її деталі, обговорює акустику інструмента, дає теоретичні поради відносно конструкції, порушує проблеми удосконалення бандури і т. д.

Праця колосальна, котра за життя автора, на жаль, не знайшла свого видавця, бо бажаючих на еміграції відносно бандури мало, а кошти друку та видання і розповсюдження книжки чималі. Таким чином, ця праця вже понад 25 років лежить і нікому не приносить користі.

Друкувати цю працю сьогодні в такому вигляді, як було задумано автором, вже не можна, бо дуже багато змінилося відносно бандурного мистецтва і на еміграції, і на Україні, а також щодо вивчення історії бандури та української музики взагалі. Зате деякі моменти в праці дуже актуальні і сьогодні, не лише для поповнення наших знань про бандуру та її історію, конструкції, але як історичний архів мислення бандуристів у післявоєнних роках на еміграції.

Пропонуємо читачам уривки з цієї праці.

Віктор Мішалов

Кілька слів про майстрів кобзи-бандури

У літературі про кобзарське мистецтво майже немає згадки про майстрів кобзи-бандури, хоч їхня роля в кобзарстві є дуже важлива. За винятком кількох прізвищ майстрів, що їх подали нам у своїх писаннях В. Ємець і Г. Хоткевич, не знаходимо ніде більше згадки про майстрів бандур у дочитій численній літературі про кобзарство. Тому прізвища майстрів, які жили і займалися виробництвом давньої кобзи й пізніше кобзи-бандури в часах козацької епохи залишаються для нас невідомими. Маємо тільки загальну згадку в архівній знахідці українського фільмового артиста Деслава, що він її розшукав в архівах князівства Люксембург, про те, що на Україні, в її столиці Києві існувала за козаччини давня цехова організація майстрів скрипок.

Беручи до уваги розповсюдження кобзи-бандури в той час по всій просторій Україні в такій мірі, що майже не було хати по містах і селах України, де б не знаходилася бандура, можемо легко уявити собі, яка велика кількість майстрів була тоді на Україні. Напевне було між тими майстрами й чимало особливіше ушлякених своїми здібностями і вмінням окремих талановитих майстрів-мистців. Коли ж із занепадом козащини стався і занепад кобзарства, і кобзу-бандуру перейняли в свої руки сліпі кобзарі, не стало й професійних майстрів бандур на Україні, а їх місце зайняли принагідні майстри з простолюття, сільські столярі, теслі і бондарі, імена яких осталися тим більш невідомими. Великою їх заслугою треба вважати те, що вони вірно зберегли традицію в конструкції бандури такою, якою вона була ще за козацьких часів. Не будучи фахівцями, вони просто наслідували конструкцію готової бандури, яка була в кобзарів серед їхнього довкілля. Можна догадуватися, що багато з тих простонародних майстрів теж самі любили бандуру і кобзарів, подібно як любив їх завжди простий народ, називаючи "Божими старцями". Тому можна думати, що не один з тих народних майстрів робив бідним, сліпим кобзарям бандури за маленьку винагороду або й зовсім даром, за "спаси-біг".

В кобзарській літературі згадуються прізвища декількох майстрів щойно після відродження кобзарства. Хоткевич подає такі прізвища майстрів: Арсентій Мова з Харківщини і О. Горгуль з самого Харкова, а в книжці В. Ємця п.з. "Кобза і кобзарі" є згадка про таких майстрів: В. Остапенко з села Деркані Харківського повіту, О. Корнієвський з Чернігівщини, з містечка Мени Сосницького повіту, А. Паплинський з Києва, Масенко з Полтави. Всі ці майстри, за словами Ємця, виробляли кобзи-бандури різної музично-мистецької вартості, але завжди довбані інструменти. На Полтавщині були ще такі майстри бандури: Палієвець, Половець і Снегірьов, а на Чернігівщині — Стеблівський. Прізвища багатьох інших нам невідомі.

Після революції 1905 р., коли кобза-бандура поширювалася дуже широко по всій Україні, існувала в Полтаві більше року окрема фабрика бандур, а в Києві виготовляла бандури чеська музична фірма Індришек. В Чернігові була відкрита майстерня бандур при фабриці музичних інструментів (ця майстерня існує й сьогодні та провадить виробництво бандур). Крім цієї чернігівської майстерні займається нині виробництвом бандур теж майстерня при музичному комбінаті в Києві. До більш відомих сучасних майстрів бандури в Україні належать: І. Скляр при майстерні в Чернігові, В. Тузиченко при музичному комбінаті в Києві, а далі майстри В. Музиченко і Сторчовий та майстри-аматори Радванський і Гладилін.

У Галичині й на Волині до часів Другої світової війни займалися майструванням бандур в більшості самі бандуристи: К. Місевич, Ю. Сінгалевич, С. Ластович, В. Масляник, Іванець та звичайні столярі. В Чехословаччині, де було багато українських емігрантів, бандурист-мистець В. Ємець провадив школу гри на бандурі і створив свою другу капелю кобзарів, а бандури для нових кобзарів виготовляв майстер Г. Довженко. Крім цього виробляла бандури чеська музична фірма в Празі, при чому були це переважно клесні бандури (тобто клесні спідняки з дерев'яних полос). Серед сучасної численної української еміграції, розселеної по всіх країнах західного світу, є тільки невелика кількість майстрів бандур і є ними переважно самі бандуристи: брати Петро й Олександр

Гончаренки, М. Лісківський, С. Ластович, М. Дяковський, В. Ємець, А. Чорний, В. Глад, Ю. Приймак, Г. Чабан, Ф. Деряжний, М. Дяченко, В. Вецал та інші. Усі ці майстри, хоч в більшості не є професіоналами, добре опанували мистецтво майстрування бандур. За дуже малим винятком, вони займаються виробництвом бандур лише у вільний від праці за їхнім фахом час, з любови до кобзарського мистецтва та ради поширення бандури серед народу. Товариство приятелів Капелі ім. Т. Шевченка в Дітройті (США), налагодивши виробництво бандур, заангажувало на постійну працю майстрування бандур майстрів.

Загально на чужині відчувається брак більшої кількості майстрів бандур, які займалися б постійно виробництвом їх у такій мірі, як, наприклад, професійні майстри скрипки, гітари та інших музичних інструментів, і тому доводиться всім, хто бажає придбати собі бандуру, довго шукати майстра та взагалі витратити багато часу і коштів на її придбання. Прикладом для цього може послужити той факт, що досить багато наших людей з Америки спроваджували собі бандури з далекої України, не жаліючи для цього дуже великих коштів, хоч, як ми чули, ті бандури не були задовільної музичної якості. (Це діялось до того часу, поки Т-во прихильників КБ не налагодило ще постійного виробництва бандур на американському континенті; автор цих рядків постійно отримує замовлення на бандури з усіх-усюдів: Німеччини, Франції, Бельгії, Англії, Америки і навіть з далекої Австралії, але, на жаль, має і школу, коли йдеться про розповсюдження бандури. Брак потрібних засобів на влаштування відповідної майстерні і знищене війною здоров'я не дозволяють займатися так потрібним і корисним ділом для кобзарського мистецтва й ця обставина враз із ще іншими причинами найбільше причинилася до написання цього нашого підручника про конструкцію бандури). Щоб все таки бодай до деякої міри допомогти нашим людям на чужині придбати собі бандуру, автор навчив одного німецького майстра скрипки й історичних музичних інструментів з Міттенвальду (100 км від Мюнхену), способу майстрування бандури і він виготовляє кілька років бандури відносно доброї музичної якості й тому прізвище цього німецького майстра, Карль Рой, занотовуємо теж до числа сучасних майстрів бандури на чужині. Силою факту, не можуть майстри на чужині із-за розсіяння по всіх країнах світу об'єднатися у своїй професійній організації і не мають з собою контактів. Ця обставина має досить негативні наслідки на темпо вдосконалювання бандури. При взаємному інформуванні про свої досліди й осяги не один майстер заощадив би собі дуже багато часу і коштів, що їх завжди вимагають численні експериментування, необхідні у праці над вдосконалюванням бандури. Конкуренційні мотиви, так як це буває серед професійних майстрів інших музичних інструментів, у майстрів бандури не можуть входити в рахунок, бо становище майстрів бандур і їхня виробнича праця мають зовсім інший характер. Залишається хіба маловартісне бажання пустої слави або хвороблива мегаломанія — речі, що не повинні в наш час мати місця серед майстрів бандури, бо й серед сучасного молодшого покоління майстрів інших музичних інструментів нема вже ні сліду будь-якої зарозумілості із-за свого буцім якогось неперевершеного знання чи майстерської вмилості. Справжніх великих майстрів ціхує завжди велика скромність.

Ділянка музичної технології знаходиться у безперервному процесі розвитку та вдосконалювання, і конструкція всякого інструменту, не виключаючи бандури,

в розумінні мистецького творення, а не лише чисто столярського майстрування, криє в собі такий безлік різних факторів, що для їх повного пізнання, а тим більше практичного випробування, не вистачає просто життя окремого майстра. Ми це бачимо дуже виразно на прикладі, наприклад, скрипки, яка на погляд являє собою зовсім простенької форми і конструкції дерев'яну скрипку з почепленими на ній кишковими струнами — і от над вдосконалюванням конструкції цього простенького інструменту працювало з найбільшим умовим зусиллям, почавши від XVI ст., кілька поколінь майстрів усіх культурних народів цілої земної кулі, працює сучасне покоління майстрів і працюватимуть майбутні покоління майстрів. Тому сучасні, наприклад, німецькі майстри музичних інструментів, маючи це на увазі, завжди бувають скромні у висловах про своє знання та майстерську вмільість і послуговуються при цьому найчастіше влучною приповідкою: "Man lernt nie aus" (в розумінні абсолютного вивчення), тобто, "не можна ніколи повністю вивчити" — те, що в нас "вік живи — вік учися". Цю правду повинні зятати всі майстри бандур і завжди обмінюватися взаємними майстерськими досвідами чи то в приватних контактах з собою, чи, наприклад, на чужині в окремо видаваному професійному журналі, в якому можна було б обговорювати всі справи відносно конструкції бандури і проблеми її вдосконалювання. На Україні майстри мають кращу можливість контактів з собою, хоч і не є вони зорганізовані у своїх окремих організаціях, а переважно належать загально до т.зв. профспілок на місцях їх заробітної праці. Наприклад, майстри Скляр при фабриці музичних інструментів у Чернігові, а Тузиченко при музкомбінаті у Києві, де виготовляються всякі музичні інструменти, займаються лише виробництвом бандур і разом з майстрами інших інструментів згуртовані в робітничій артілі. Обидва вони отримують багато листів від майстрів-аматорів з усіх кутків України з проханням про всілякі вказівки і поради в справах конструкції чи вдосконалювання бандури і завжди радо допомагають своїми порадами, не думаючи зберігати своє краще знання і досвід в таємниці, лише для самих себе — приклад справді гідний наслідування всім майстрам. Так теж поступають на чужині брати Гончаренки.

Щодо вишколу нових кадрів майстрів бандури, то нема в Україні ані на чужині для цього окремої школи, а навчання відбувається в поодиноких майстрів-учителів, подібно як це діється в більшості випадків всюди у світі. Не маємо відомостей про те, скільки років триває навчання майстрування бандури. Беручи до уваги конструкцію сучасної бандури і норму часу, потрібного, наприклад, для вишколу майстрів скрипки, гітари та інших музичних інструментів, час тривання вишколу нового майстра бандури, при навчанні теоретично-наукових предметів і практичних майстерсько-столярських та деяких інших додаткових чинностей, повинен би бути найменше три роки. З теоретичних предметів навчання є нині потрібним засвоєння учнем знання загальної теорії музики для можливості правильного конструювання перестроювачів на бандурі і правильного настроювання інструменту. Ті майбутні майстри, які бажатимуть працювати над вдосконалюванням бандури, повинні ще додатково навчитися гри на бандурі і то якнайкраще; це буде для них в майбутньому дуже велика і корисна допомога й це вони можуть здійснити окремо в доброго вчителя-бандуриста після закінчення науки і вишколу в майстра бандур. Практика вчить, що найкраще може завважити й відчутти всі технічно-музичні недоліки бандури

тільки бандурист, який опанував майстерно гру на інструменті, а коли це ще й майстер в одній особі, тоді він і найкраще знатиме, що і як саме треба вдосконалювати в бандурі. Взагалі ж роля майстрів бандур у кобзарському мистецтві є дуже важлива, хоч про них найменше згадується в нашій кобзарській літературі і вони наче остаються в тіні та бувають відомі головню у своєму ближчому довір'ї, кобзарській братії та ще особам, зацікавленим придбати собі бандуру.

Працю майстрів бандур належить уважати не тільки кращою столярською роботою-майструванням, але й мистецьким творенням, бо ним є в дійсності праця майстрів музичних інструментів. Остаточню від виробництва бандур високої музично-мистецької якості і стану та ступеня їх вдосконалення залежить у великій мірі успіх піднесення на вищий мистецький рівень усього кобзарського мистецтва.

Гусла або гуслі

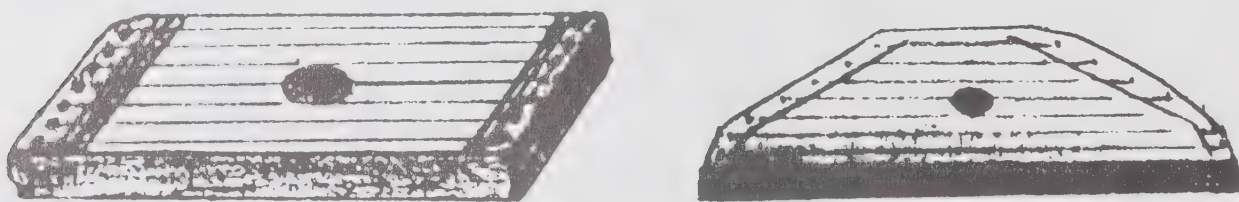
Гусла — назва чисто слов'янська і походить від слова густу, тобто звучати, це один з найдавніших струнних музичних інструментів взагалі і слов'янського походження, і тому має назву споконвічного слов'янського інструменту. В старинній письменності є досить багато згадок про гуслі, а теж подаються деякі ближчі пояснення про вигляд інструменту, наприклад, що на гуслах грається пальцями і струн було 8. Про нашого віщого співця Бояна сказано, що "Боян же, братіє, не десять соколов на стадо лебедей пушаща, но своя віщія персти на живая струни воскладаше, они же саміі князеві славу рокотаху". Арабські письменники X і XI ст. згадують про інструмент в руках наших предків і подають кількість струн 8. Із старинних образків XIII і XIV ст. вже можна бачити вигляд давніх гусел, як, наприклад, на малюнку Псалтиря, де вони представлені у вигляді дошки зі струнами, а над малюнком напис: "Псалтир красен з гусльми". В книзі Гютри з 1795 р. порівнюються гусла до горизонтальної арфи, а рисунок представляє дошку із 5 струнами. Також в історичних згадках порівнюється інструмент гусла до арфи.

У деяких інших слов'ян, головню південних, словом гусла означається скрипку, а в нас на Закарпатті та в лемків скрипку також звали гуслами. Причиною цього треба вважати значення слов'янського слова густу, гудьба в розумінні звучати, музика і звідси всякий музикант звався гудець. У древній письменності і народній творчості всюди, де вживається слова густу, конче додається слово гуслі (гудуть гуслі). В давніх наших згадках згадуються гуслі дуже часто, наприклад, у "Житті Феодосія Печерського" (XII ст.) гусла звуться "гусли Божія", або ще "златі гоусли"; про князя Святослава пише літописець, що "він охоче слухав музики з різних інструментів, а між ними і гусел". Подібних літописних згадок є багато, і тому маємо підстави уважати, що інструмент гусла був у нашого народу ще в докняжих часах. Вживалися гусла в нас аж до початку XX ст. Особливо були вони поширені в Україні, починаючи з XV ст. Гусярі українці, як і кобзарі, були в XVII і XVIII віках при дворах у Московщині. Рігельман писав в 1785 р., що "украинци играют более на гусях". Перша пісня, записана французом Бопляном від гуслиста в Петербурзі 1803 р., була наша українська пісня "Ой під вишнею, під черешнею". У 1856 році Куліш писав: "Ще недавно грали в Україні на гусях дворяни старого віку; тепер ви їх

найдете тільки у священиків, а один тільки раз я іменно в 1853 р. зустрів гуслі в руках сліпого кобзаря-співця в Золотоношському повіті (Полтавщина)". Згодом гуслі зникли з рук священиків, але давніше духовенство на Україні плекало гру на гусях. Професор Сумцов вважав зник кобзи і гуслів важкою втратою. Кобза-бандура відродилася в 1902 р., але гуслі зникли зовсім.

В інших народів був інструмент гуслі під іншими назвами, наприклад, кантеле з п'ятьма і більше струнами і грали на ньому, поклавши на коліна; в карелів кандали з 7-10 струнами, а теж були і з 13 струнами; в естонців звався інструмент каннель і мав кілька струнів; у литовців канклес із 9-12 струнами; в латишів куклес (куаклес) з 6-11 струнами. Слова канклес і куклес занесені до литовців і латишів, бо вони не мають власних слів для пояснення інструменту. Дуже правдоподібно, що гуслі перейшли на Північ з України. Російський музикознавець Фамінцин писав, що хоч первісна форма гуслей збереглася найбільше і найдовше в Московщині, але занесені були гуслі з Півдня "Росії".

Первісна форма гуслів була трикутна й такого типу, як на Заході, в Європі, інструмент псалтерієм, а в середньовіччі форма гуслей була чотирикутна. Первісні трикутні гуслі тримали до гри вертикально, як це бачимо на рисунках слов'янських записів і фресок Київського монастиря (роботи греків з 1037 р.). При такому положенні розвинувся інструмент в арфу. Але й трикутні гусла трималися теж горизонтально до гри, як показують інші малюнки. Преторіус про гуслі писав, що це рід цимбалів, але грають на інструменті пальцями. В 1614 р. французький композитор Боальдьйо, будучи в Петербурзі, чув гру на гусях і потім в Парижі описав її Фетісові і в книжці Фетіса є написано: "Гусла — це особливий інструмент з тонкої єлової дошки, прикріпленої до легкого ящика; має 5 струн, вистроєних так: la, ut, mi, sol, la; вживається лише для супроводу повільних мелодій або танців, що їх грають на гудку (стародавній скрипці)". В музеї Петербурзької консерваторії зберігалися гусла з початку XVIII ст. з 7 струнами в такому строю: es-f-g-a-c-d:



Стародавні форми гуслей

Спосіб гри на гусях такий: гусяр тримає гусла на колінах, обперши довгий край так, що крило йде вліво, а головка вправо. (Ручки ані ладів немає). Ліву руку ставить вертикально між струнами так, що підмізинний палець стає між 2-3 струнами, середній між 4-5 і вказівний між 6-7. Повівши руку вліво, заглушить струни f-a-c, а струни g-h-d звучатимуть вільно; повівши руку вправо — буде навпаки. Права рука грає так: великий, вказівний і середній пальці кладуться один на одного і гусяр водить їх нігтями коло самої головки наче плектром, беручи ввесь час дві струни; басок es береться зрідка, але звучить ввесь час" (опис Г. Хоткевича).

Конструкція гуслей є проста: звичайна дерев'яна скринька з будь-якого дерева прямокутної форми, невеликого розміру і неглибока (дещо глибша від цитри).



Княжий гусяр серед княжих дружинників під час воєнного походу. (Ілюстрація-гравюра мистця В. А. Фаворського до "Слова о полку Ігоревім", 1961 р.)

Верхня дека зроблена з ялини; на її середині вирізаний голосник — переважно квітка рожа. На одному краю розміщені штифти для зачеплення струн, а біля них — дерев'яна підставка для всіх струн; на протилежному краю розміщені дерев'яні кілочки до натягування струн. Ця частина є фронтовою і має назву головки. Ввесь інструмент є дуже делікатної конструкції і легенький. Про матеріал для гусел є згадки в літературі і гусли часто мають назву "яворчатих" або "яровчатих" (від слова явір). В одній польській пісні співається про мандрівних юнаків, які в яворовому лісі знайшли "држево яворове, на гуслічкі нове". Резонанову коробку гусел робили із всякого дерева, а з явора робилося лише дорожчі інструменти. Цей спосіб конструкції гусел, що в них верхня дека

не була обтяжена тиском струн, бо не було на ній поставленої підставки, давав деці змогу повної і свободної вібрації і тому звук гусел був легкий, ніжний і довготривалий — дуже подібний до звучання цитри, але голосніший. Спосіб гри на гусях досить подібний до давнішого способу т.зв. чернігівської гри на бандурі.

Інструмент гусли належить до нашої традиції подібно, як колишня кобза; обидва інструменти вживалися в нашого народу почавши ще від докняжих часів і тому зник гусел в Україні треба вважати великою втратою, як це слушно писав професор Сумцов: "В старину бандура була інструментом не тільки удалих молодців, запорожців, але й знатних людей в козацькій товаристві. Вона уступала місце тільки гусям, які були присвоєні особам духовного стану і тим, що для світської поезії були вразливі. Але потім поволі настав розподіл між народом та інтелігенцією, спочатку світською, опісля духовною, а разом з тим була закинута бандура, а потім гуслі. Світська інтелігенція і духовенство не багато втратили, як судити по музикальному "достоїнству" тих інструментів, а в той час багато, як що взяти до уваги їх загальність і дешевість. Тут появилася спочатку гітара — тепер вже знов призабута, опісля скрипка, фізгармонія, фортепіано, рояль. За панівною модою, навчання дівчат гри на фортепіані стало свого роду обов'язком і по малозаможних родинах. Маса ж простого народу без співдіяння кращих одиниць країни не пішла вперед у розвитку поезії і музики. Брак поступу привів до занепаду, до регресу. Тому простолюддя осталося при найпростішому музичному інструменті сопілці, і до певної міри зберегло іще ліру в руках сліпців. Останнім часом замість старинної бандури і гуслі, які мали благородний вплив на душу, в селянський побут стала входити дешева "гармошка", писклива, вересклива, безтолково гучна, у звуках якої вчувається щось поганого, п'яного і розпусного". Як бачимо зі слів визначного науковця, гуслі мали однакошу вартість з бандурою своїм благородним впливом звучання на душу народних мас. Гуслі заслуговують на те, щоб їх шляхом реконструкції повернути із забуття і популяризувати серед народу та долучувати до інших народних інструментів, що входитимуть у склад ансамблів і капелі бандуристів.

В Московщині інструмент гусли не вибув з музичної практики до тієї міри, як в Україні, і діждався свого відродження вже на початку ХХ століття. Нині вживають гуслі в московських оркестрах в дещо змінений і вдосконалений конструкції. Перші такі вдосконалені гуслі змайстрував московський майстер Н. І. Привалов на початку ХХ століття. Звали ті гуслі "звончатые гусли" (від того, що вживалися в них металеві струни замість кишкових). В тих гусях бувало 13-14 струн і побудовані вони були в чотирьох оркестрових видах: піколо, прима, альт та бас для доповнення інструменталізації ансамблів гусярів. У всіх тих гусях був діапозон однаковий — від e^1 — h^2 , а стрій був такий: піколо-гусли були настроєні на октаву вище від прими, альт на октаву нижче, а бас на дві октави нижче від прими. Крім "звончатых гуслей" вживаються нині в ансамблях гусярів ще клявішні або педальні гусли, в яких приглушення зайвих струн робиться не рукою, а при допомозі окремого механізму з клявішами. Такі перші гуслі змайстрував на початку ХХ століття майстер Н. П. Фомін. Звуки на струнах в клявішних гусях добуваються не щипком пальців, а медіаторами (плектром, так як на мандоліні). Діапозон в клявішних гусях буває 5-7 октав з повним хроматичним звукопорядком.

Окрім клявішних гусел вживаються в ансамблях дещо рідше теж щипкові гуслі, хроматичні та з обсягом звуків 4-5 октав. Ті гуслі мають форму ящиків з ніжками. Хроматично настроєні струни в них є розміщені нижче діятонічних струн і "вищипування" їх під час гри становить особливішу трудність. Напевно у відродженій вільній Україні враз зі відродженням нашої славної традиції діждуться і гуслі свого відродження й нагадуватимуть новому поколінню нашого народу про світлу і славу добу могутньої княжої Руси-України.

Теорба (тіорба)

Теорба — давній щипковий інструмент, який розвинувся із лютні, має однакову з нею форму конструкції, лише буває загально більшої величини, а гриф з подвійною головкою і є властиво басовою лютнею. Характерною ознакою теорби є довгий гриф з подвійною головкою і довгі вільно звисаючі збоку від грифа басові струни. Корпус теорби був лише трохи більший, як в лютні, але гриф був удвічі довший: коли пересічна довжина лютні (корпусу разом з грифом) мала 65-67 см, то в теорби вона була 150-165 см. Часом появи теорби вважається XVI ст., а час вживання назви невідомий. Вважається теорба винаходом славного французького майстра Готемана і звався інструмент у Франції теорбе і туорбе. Із Франції попав до Італії і звідси до інших країн. В Італії були назви теорба, тіорба і хітарроне, в Польщі — теорбан, а в Україні — торбан (тюрбан) або теорбан. Пересічна кількість струн у теорбі була (всіх разом) 14, з них 6 по грифі, а 8 довгих збоку від ручки. Преторіус, описуючи теорбу, писав, що вона подібна до великої басової лютні, а відрізняється від неї тільки більшим числом струн і величиною. Ця величина і низький стрій, за словами Преторіуса, не дають можливості виконувати на теорбі кольоратур та дрібних нот, але інструмент взагалі приємний і як акомпаньямент, і як басовий супровід для інших інструментів.

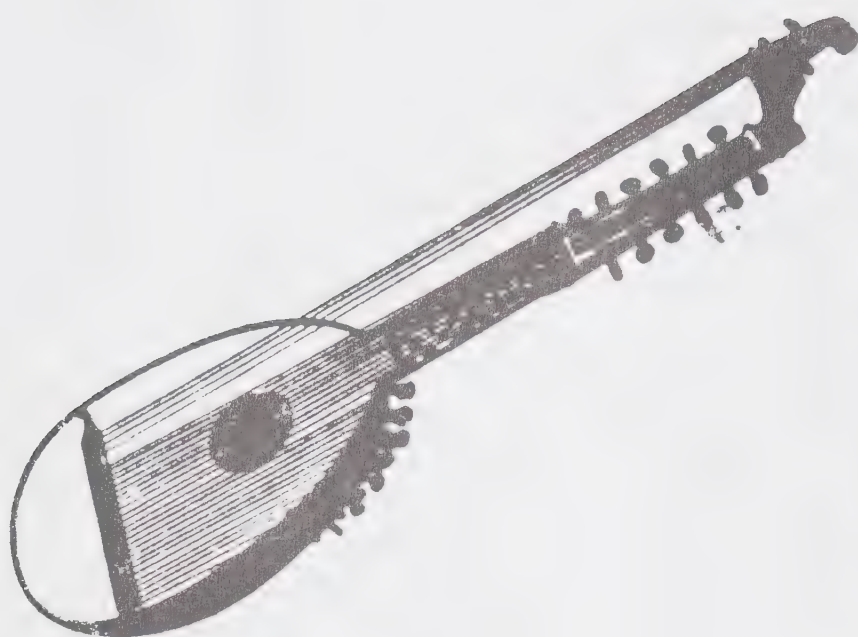
Спосіб гри на теорбі був такий самий, як на лютні: на широкому грифі були лади і на них придавлювалися струни лівою рукою, а правою щипалися усі струни і ті, на яких гралася мелодія і супровідні разом із звисаючими збоку, що ними доповнювалися акорди. Ті довгі струни збоку від грифа були вдвічі довші від струн по грифі і звучали глибоко-сонорним і м'яким басовим звуком. Теорба вживалася супровідним басовим інструментом для лютні й інших інструментів домашньої музики та успішно конкурувала в тій ролі з інструментом чембалом, "фортепіяном середньовіччя", бо її легко можна було переносити з місця на місце і взагалі носити з собою, чого не можна було робити так легко з чембалом. Стрій великої теорби (римської, званої ще хітарроне магна) був такий: 8 довгих басових струн збоку від грифа були настроєні на тони: F-G-A-H-C-D-E-F, а 6 струн по ручці: G-c-d-f-g-a. Всіх струн 14, з них перші 8 поодиночі, а решта 6 подвійні (хорами). Інші, менші теорби мали 10-12 всіх струн. Теорби, подібно як і лютні, були особливо в добі ренесансу обильно прикрашувані й розмальовані на корпусі і на грифі, а звуковий отвір мав форму дуже складних візерунків й орнаментів, часто викладані перламутром та різнокольоровим деревом. Теорба своїм зовнішнім виглядом презентується дуже гарно як інструмент в складі інших інструментів і як басовий супровід надається для оркестри та ансамблів народних інструментів. Покищо теорби зберігаються переважно по музеях і в приватних збірках інструментів серед аматорів давньої музики.

Український торбан (тюрбан)

Український торбан звався в нашого народу "панською бандурою". Ще за часів короля Сігізмунда III* був цей інструмент в Польщі, а грали на ньому по дворах польських князів і панів українські торбаністи. В польській мові торбан мав назву теорбан і поляки називали його українським інструментом. Горленко у статті п.з. "Кобзарі і лірники" писав, що в Україні крім звичайної бандури існує тип панської бандури, який являє собою спробу злучити гітару з кобзою (неладкову — а бандура. — В.М.), але в народі він не зустрічається, а існує як залишок старини. Польські і московські згадки вказують, що торбан вживався на Україні. М. Лисенко, який записував репертуар від відомих торбаністів, батька і сина Відортів, писав у статті п.з. "О торбане и музыке Видорта", що торбан був нарівні з бандурою упривілейованим інструментом козацької старшини. Відомо нам, що гетьман Мазепа грав на торбані і що до війни його торбан зберігався в чернігівському музеї В. Тарнавського.

Український торбан був подібний до західноєвропейської теорби, лише гриф мав з подвійною головкою, на якій були прикріплені довгі, свобідно звисаючі басові струни. Ладів на грифі, так як у західніх теорбах, в українському торбані не було, зате були приструнки по корпусі, як у бандурах. Коли з торбана, наприклад, відрізати другу головку на грифі — зразу була б з нього бандура. Про це згадує Хоткевич, кажучи, що "торбан в Україні не був зовсім запозичуваний із Західньої Європи, а просто явився плодом еволюції бандури так, як бандура була плодом еволюції кобзи". Друга річ назва — її могли українці запозичити від Заходу. При вдосконалюванні бандури потреба збільшити число басів привела до змайстрування ручки з подвійною головкою, а теж і бажання надати бандурі імпозантнішого вигляду через додання до неї збоку від грифа звисаючих довгих струн. Хоткевич це так з'ясовує: "Візьмим наші часи (1930-ті роки). Про торбан ніхто вже й поняття не має, але як тільки хто захоче собі зробити бандуру "пофасонистей", зараз же додає другу головку на грифі, кілька басових струн на ній — і готовий торбан. Отже, я думаю, що не до торбана були додані українцями приструнки, а до бандури були додані бічні басы й став торбан". Але у Відортів торбан мав і приструнки і лади по грифі, і можна судити, що це був лише відокремлений випадок, бо в українських торбанах не вживалося ладів по грифі. Торбан був поширений на Україні більше серед української аристократії, як про це свідчать літературні згадки, а в народі бандури, а ще передше — кобзи. Дехто з наших дослідників старини й етнографів подавав як причину непопулярності торбана серед народу обставину, що буцімто гра на торбані була надто трудною до опанування і для цього треба було мати окремі здібності віртуоза, а ще дехто вважав, що торбан був надто дорогий у порівнянні до ціни за бандуру, в з тих причин торбан не прийнявся серед простолюття. Хоткевич дає таке пояснення: "Що торбан не був розповсюджений у простолютті — це правда, але не із-за труднішої гри на ньому як на бандурі, а просто із-за конструкції. Народ любить інструменти компактні, портативні, щоб їх можна було повісити денебудь, кинути на лаву, на піч і щоб

* Таких даних в дійсності немає. Сігізмунд III жив у 1566-1632 рр., а торбан, як вважають, на Україні появився десь у 1650-их роках, після повернення війська Івана Сірка з Франції. — В.М.



Типічна форма подвійної головки в торбанах

інструмент не ображався. Торбан же великий (довгий), має багато зайвих струн, що висять в повітрі. Оце й причина відсутности торбана в селянській хаті. Віртуозність, яка ніби вимагалася при грі на торбані, тут ні при чому. І тепер можна бачити бандури з великим числом струн усяких, але це зовсім не говорить про віртуозність музиканта. Я сказав би навпаки: чим більше начепить чоловік струн, тим слабше грає, а надіється на імпозантність інструменту. Так було і тоді. В тих записах торбанової гри, які поробив Лисенко, нема не те що великої, а й жодної віртуозности; торбановий акомпаньямент такий же примітивний, як і всякий інший подібний". Ще був у декого погляд, що торбан не надавався до акомпаньяменту українських дум та пісень, а тільки пісень-романсів і танкових п'єс, при чому торбаністи під час гри завжди рівночасно виконували танці. Такий погляд є надто поверховий і не відповідає правді, бо на торбані можна було виконувати все так, як і на бандурі. Лисенко згадує про торбаніста Кошового, який прекрасно виконував на торбані ліричні пісні. Отже слушно зауважує Хоткевич, що коли можна виконувати на торбані ліричні пісні, то й думи можна було виконувати, аби тільки схотів. Щодо необхідности танцю під час гри танців на торбані, то без цього можна було зовсім обійтися, так як це обходяться при всякому іншому інструменті. Все те є радше не дуже похвальним свідомством про тих наших торбаністів із кіл тодішньої інтелігенції, яка за чужою модою співала при акомпаньяменті торбана всілякі романси і танці ще й пританцьовуючи собі, а своїх українських дум і пісень цуралась. Щодо конструкції українського торбана, то була вона цілком подібна до конструкції бандури з тою різницею, що спідняк в торбані бував переважно клесний з більшого числа дерев'яних полос, подібно як це є в лютні, а дуже рідко був довбаний. Торбан Відорта мав 30 струн: 6 довгих басових збоку від грифа на другій головці, а 12 басів по грифу і 12 приструнків по корпусі. На грифі були лади. Стрій, що його записав Лисенко, визначаючи як фа-мажор, був такий:

Приструнки: f-g'-a'-b-c''-d''-e''-f''-g''-a''-b''-c³

Баси по грифі: D-d-C-c-F-f-B-b H-f-a-c: чотири верхні (останні) баси звуться: басок, терція, секунда і квінта (назви, за словами Хоткевича, досить чуднуваті). Баси на другій головці звуться втори: Контра F-F-A-A-B-B (комбінація, за словами Хоткевича, теж мало зрозуміла).

Всі струни були кишкові: октавні, обвиті сухозлотицею, звалися байорками. Але бували теж торбани, за словами Лисенка, з кількістю струн 60 і звався такий інструмент "цілий торбан". Хоткевич називає таку велику кількість струн на торбані чистою декорацією і каже, що техніка гри тих часів ніяк не вимагала такого великого числа струн. Навіть на 30-струнному торбані Відорта, як писав Лисенко, участь т.зв. вторів була зовсім незначна у грі торбаніста Відорта. Є ще записаний такий стрій торбана московського торбаніста Александрова:

Втори (на другій головці): D - G - c - F,

Баси по грифі: C - D - G - g - c - c' - F - f - g - a - h - c',

Приструнки: d'-e'-f'-g'-a'-b'-c'-d''-e''-f''-g''-a''-b''-c³-d³-e³.

Спосіб гри на торбані (за описом Лисенка гри торбаніста Відорта): "Торбаніст під час гри користується засобами інструменту в різний спосіб: мелодію він підіграє на приструнках, частіше на чотирьох крайніх басових струнах (c-f-a-c'), гармонізуючи її акордами на басах, зрідка додаючи основний бас на вторах. У прелюдіях і закінченнях він грає більш складні фігурації, арпеджія і пасажі на

приструнках". Цю гру на торбані, описану Лисенком, вважає Щоткевич, беручи до уваги стрій інструменту, досить неясною і малозрозумілою. Дещо із репертуару Відорта є записане Лисенком у нотах і з них можна докладніше простудіювати гру Відорта на торбані.

Торбан вийшов з ужитку на Україні в кінці XIX ст. і вже не діждався свого відродження, так як бандура, а опинився в музеї. Але він наче перевтілювався, хоч і не цілком, у пізніші типи чернігівської та київської бандур, в яких закінчувався гриф подвійною головкою і вживалося 12-14 басових струн. У сучасних бандурах затримала гриф з подвійною головкою і 14 басів бандура чернігівського типу С. Ластовича.

Торбан своїм звучанням є найбільш наближений до бандури і тому добре надається до складу ансамблів і капелъ бандуристів та для тої цілі його можна реконструювати.

Ліра (реля)

Ліра — дуже давній смичковий інструмент і має в чужих народів різні назви. Її попередниками були давні інструменти органіструм, самбука та ін., а прототипом — грецький монохорд, відомий ще до Пітагора. Цей монохорд мав одну струну й один клявіш, що його можна було пересувати вздовж струни. Дальша послідовність інструменту губиться аж до IX ст. і в тому часі маємо вже в Західній Європі інструмент з трьома струнами під назвою органіструм, що мав 8 клявішів і наканіфолений кружок замість смичка. Рівночасно із змінами його форми мінялася і назва: гармонія, симфонія і перекручене хіфонія, смпугна (самбука), у Франції — *viele*, в Німеччині — *Drehleier*, *Bauernleier* (селянська ліра), *Bettlerleier* (жебрацька ліра), в Італії — *lira tedezka* або *Ghirondo ribeca*, *Stampella*, *Viola de orba*, в Англії — гумористична назва *hurdy-gurdy*. Латинська назва була — *lira rustica* або *ragana* (сільська ліра). Вірдунг (1511 р.) називає інструмент просто *lyra* і висловлюється про неї з презирством, а також Преторіус (1618 р.), називаючи ліру мужицькою або бабського цокотухою. На початку XIII ст. почався занепад органіструма, й інструмент переходить з рук вищих класів суспільства до рук сліпців, а в XV ст. ліру витіснили з ужитку смичкові інструменти ребека і віоля. У XVIII ст. ліра знову відродилася і була в моді, особливо у Франції, де її вдосконалили майстри, було багато лірників-віртуозів, композитори писали музичні твори для ліри, дуети й сонати. Після того вдруге зникла ліра і її нині майже зовсім не зустрічається в Західній Європі. Коли з'явилася ліра вперше в Україні — про те нема в нас точних даних,* але в кожному разі досить давно, і з України вона поширилася на Московщині і була там досить широко розповсюджена. Була ліра теж в Польщі і Білорусії. А. Грузинський подав такий опис білоруської ліри: "Корпус ліри — це дерев'яна скринька, формою наближена до скрипки, але в два рази глибша і без грифа. На скриньці натягнуті 3 жильні струни, дві грубші, а третя (середня) удвоє тонша. Звук виходить від тертя дерев'яного колеса, що його крутять за ручку. Колесо міститься всередині корпусу, коло задньої його частини (правої) і тільки його

* Нині дослідники вважають, що ліру привезли козаки з Франції в першій половині XVII століття. — В.М.

менша половина виступає в прорізі над скринькою. Дві крайні струни звучать, не міняючи тону, і дають постійну гармонію, а мелодію грається на середній струні. Поперек скриньки в прорізах вроблено 10-12 дерев'яних клявішів з язичками в середині скриньки. Коли придавити клявіш — тоді він надавлює язичком струну і міняє висоту звуку. Язички на клявішах повертаються вправо і вліво й це дає змогу строю ліри на півтону. Стрій ліри є такий: найтовстіша струна є основна, середня дає для неї октаву, а третя квінту. Носять ліру на ремінці через плече, а під час гри кладуть на коліна так, щоб клявіші своїм верхнім боком нахилилися вниз і після надавлення струни відпадали вільно вниз. Права рука вертить ручку коліщати, а ліва лежить поперед верхньої скриньки так, що пальці вільно торкаються клявішів. Звук ліри є протяжливий і сумний”.

Цей опис ліри Грузинським подає рівночасно і відомості про її конструкцію. Як матеріал для конструкції ліри вживалося всяке дерево: листяної породи для скриньки, а для верхньої деки резонансового дерева — смереку або ялину. Основною формою ліри була форма скрипки, але бували теж інші форми, наприклад, лютні або гітари (у Франції). Нормально вживалося в лірі 11 клявішів і три струни, але бували ліри з більшим числом струн і клявішів. Наприклад, в лірі французького майстра Бехонета (XIX ст.), що мала форму лютні, було 13 чорних й 11 білих клявішів, 2 струни-мелодії і 4 супровідні, а низько над декою ще багато металевих струн, т.зв. аліквот-струн, на яких не гралося, а мали вони своїм співзвучанням скріпити резонанс деки. В українських лірників вживалися звичайні ліри у формі скрипки, з 3 струнами та 11 клявішами, а номенклатура української ліри є така:

- 1) ручка, якою вертять колесо — корба,
- 2) вона надіта на — воюк або троник,
- 3) поріжок для середньої струни — затек,
- 4) підставка для бокових струн — коники,
- 5) підставка для середньої і супровідних струн разом — кобилка,
- 6) колісце, що грає роллю смика — колесо,
- 7) дашок, що ним прикривається колесо — лубник,
- 8) загнуті його краї — поросики,
- 9) дощечка, що в ній проходять клявіші — кливитура,
- 10) верх клявішів, де придавлюється пальцями — зубчики,
- 11) клявіші — кливиші,
- 12) дощечка, що в неї проходить кливитура — блумир,
- 13) дощечка, де укріплені кілочки — накільник,
- 14) бокові стіни скриньки — обручі,
- 15) середня струна — ринка або перва (в Лисенка — співаниця або мелодія),
- 16) товстіша струна — бас,
- 17) тонша струна — підбасок,
- 18) верхня і спідня дека (дейка),
- 19) дірки у верхній дейці — голосники.

Стрій ліри в лірника Скоби, записаний галицькою комісією для ”Матеріалів до української етнології”, був такий: дві крайні струни мали стрій А - е і це є т.зв. органний пункт; середня струна (співаниця) — коли порожня (не придавлена) звучить як е', а клявіші дають їй звукоряд: fis-gis-a-h-c'-d'-e'-fis'-g'; з огляду на бас

тонікою треба вважати тон а, отже, у верхній частині маємо доросійську ладу (без одного тону). Ще інша ліра в українського лірника мала, за описом Маслова, такий самий стрій, але з тою різницею, що п'ятий клявіш давав мажорний стрій (cis). Стрій ліри, записаний Лисенком, був на кварту вищий від строю в лірі Скоби, а крім того шостий ступінь був невідвищений і звукоряд був такий: a-h-cis'-d'-e'-f'-g'-a'-h'-cis''-d''; коли ж треба було мажорної тонації, тоді підстроювалося f на fis. Спосіб гри і сама техніка гри є нескладні і значно легші, ніж, наприклад, на бандурі. Звуки ліри є різкі, "верескливі", і тому співати під її акомпаньямент є тяжко — треба натужувати голос. Це особливо було помітним при виконванні лірником дум. А. Малинка мав нагоду чути спільну гру і спів кобзаря Чуба і лірника Кожуховського; акомпаньямент вони грали раз на кобзі, раз на лірі, а співали ввесь час. "Так от Чуб (кобзар) і тоді, коли грала ліра, не підсиляв свого голосу, а Кожуховський навпаки, коли грала тиха кобза, він гнусаив і викрикував".

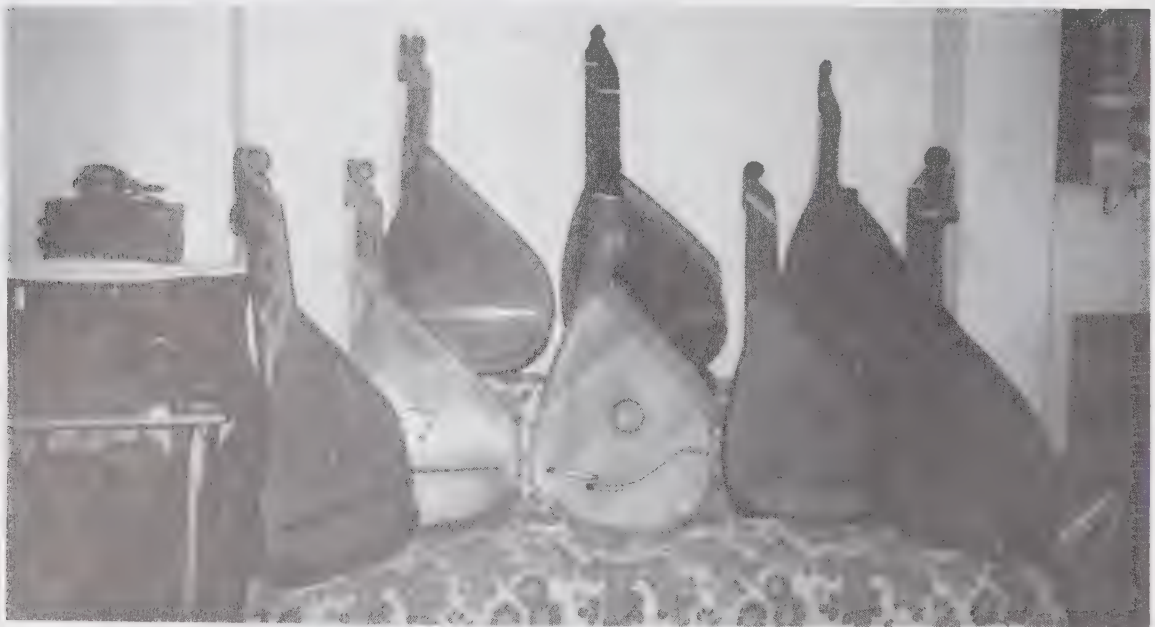
Але і ліра могла давати до певної міри естетичні настрої селянському людові. Грузинський це описує так: "У свято через вікно починають розноситися звуки Арасової ліри. Хата швидко наповнюється народом. За стихом "О Лазарю" піднімалися дискусії про те, як там багачам на тому світі і такого роду замітка: "А ти думаєш, що як бідний, то зараз і попадеш в рай?". Жалібна рекрутська пісня викликала сльози у молоді "солдатки", а гумористична про "Кисіль" або "Тещу(хну)" — дружній сміх усіх і не менш гумористичні завваги слухачів чи і самого лірника, який ухитрявся між строфкою кинути слівце. Одним словом, Арас своїм співом і лірою задовольняв душевні потреби своїх слухачів-односельчан".

Горленко писав про ліру, що це інструмент крикливий і неперворотливий: "Із бандурою дума співається бисто, речитативним оповіданням, відмежуванням лише переливами голосу і струнними акордами; з лірою вона вигукується повільно". Відносно різкого звучання ліри маємо теж замітку в Куліша. Оповідаючи про кобзаря Архипа Никоненка, Куліш каже: "Він акомпанював собі на лірі (рід скрипки з трьома струнами, з колесом всередині замість смыка, як в петербурзьких савоярів). Передше він грав на справжнім національним інструменті українських співців — на кобзі чи бандурі, але від деякого часу заміняв бандуру за ліру, находячи, що ліра голосніше голосить і тому на ній можна грати теж в часах весілля, де, як відомо, у простолюддя завжди буває галас і гармідер, заглушуючий тихе рокотання (мову) бандурних струн". Те саме розказував і У.О. в "Киевской старине", з 1882 р.: "Народ виказує замале зацікавлення-охоту, охотніше слухає жартівливі і танкові пісні, ніж старі думи, волить ліру ніж бандуру". "Тепер простолюдія якась чуднувата, не розуміє, що краще. Їм аби ця коро́ва (ліра) ревла", — так характеризували тодішні кобзарі своїх базарних слухачів.

Колись в Україні існували цілі школи лірників. У 1860 р. жив на Поділлі, в селі Коси лірник Методій Колісниченко, в якого бувало до 30 учнів одразу. В його дворі була збудована спеціальна хата, де жили учні й учителі, а сам Методій жив в окремій хаті з родиною. На 5 учнів давалося двох вчителів, які вчили по черзі: тиждень працює з учнями, а тиждень ходить по сусідніх селах. Заробіток учителів йшов, видно, на користь Методія, бо потім син його їздив по дворах і забирав складене лірниками добро у довірених людей. Учні брав

Методій на 6 років. Які "боввануваті", ті вчилися довше, а "хитренькі" скоріше і ставали вчителями у того ж Методія.

Ліра вживалася в Україні теж і після відродження кобзарства. Хоткевич в 1930 р. висказав думку, що "ліра, коли не увійде в склад симфонічної оркестри, то у всякім разі до оркестри народних інструментів" і для прикладу навів спільний концертний виступ кобзарів і лірників на історичному XII-му археологічному з'їзді в Харкові у 1902 р., де єдналися разом бандури, ліри і троїста музика. Але там були ліри прості. В харківському оркестрі народних інструментів при клубі "Металіст" під управою бандуриста Леоніда Гайдамаки в 1920-1930-их роках вживалися ліри з однією струною, розподілені на прими і втори й давали оригінальні звучання подібні до гобоя. Можна догадуватися, що ліри будуть теж у майбутньому вживатися в ансамблях та капелях бандуристів в Україні, як допоміжні інструменти для досягнення окремих музичних ефектів і малюнків при виконванні музичних точок програми більшого формату.



Бандури родини Сенишинів



Родина Сенишинів, Буенос-Айрес, Аргентина.

ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ СТВОРЕННЯ РЕПЕРТУАРУ ДЛЯ НАШИХ АНСАМБЛІВ БАНДУРИСТІВ

Багата і щедра талантами українська земля. Різноманітна, багатобарвна художня творчість нашого народу з його віковими традиціями. Протягом віків передавалися з уст в уста безсмертні перлини народної творчості. І ніякі злидні й тяжкі випробування не змогли їх затерти й викреслити з пам'яті народу. Він доніс їх до наших днів і продовжує нести далі, збагачуючи і розвиваючи.

До ХХ століття українські народні пісні звучали переважно в повсякденному побуті й рідко коли виходили на сцену. А за межами України їх знали в основному по збірниках, та й то лише представники інтелігенції. І тільки за нашої доби художня творчість народу набула всебічного гармонійного розвою. На Україні створено багато хорових, інструментальних та хореографічних ансамблів, мистецтво яких ґрунтується на народному музичній основі. Ці виконавські ансамблі несуть українське мистецтво в широкий світ, і воно стає надбанням багатьох інших народів як у нашій країні, так і за кордоном.

Пісенна спадщина українського народу тісно пов'язана з національним інструментом кобзою-бандурою.

Початки кобзарського мистецтва сягають в глибину віків. Історичні пам'ятки свідчать, що в наших предків — східних слов'ян ще в докиївській době існували кобзоподібні інструменти. Про наявність у стародавніх слов'ян лютнеподібних музичних інструментів свідчать також арабські письменники Х століття.¹

Перші письмові свідчення про побутування на Україні кобзи-бандури датуються 1580-ми² роками: в роботі дослідника Папроцького "Herbu gycerstwa polskiego" з 1584 р. (ст. 161). В життєписі Самуїла Зборовського (шостого сина Мартина, козацького гетьмана, наданого Стефаном Баторієм) змальована картина радості козаків, які вирвали живим від татар свого полководця: "Козаки, коли це побачили, з великої радості невисловлені видовища показували, співаючи пісні, стріляючи, на кобзах граючи і т.д....".

До того ж часу відносяться і перші згадки про українських бандуристів, які служили при дворах польських магнатів. Є письмові свідчення, що співу і гри на бандурі навчали в колегіюмах і Київській Академії, велику роль у підготовці співаків, гусярів та бандуристів відіграла Глухівська музична школа. Про популярність українських музикантів при царському дворі, їх видатну роль в музичному житті всієї Росії свідчать історичні відомості про те, що українські

1. Див. "Сказания мусульманских писателей о славянах и русских (с половины VII века до конца X века по Р.Х.)". Собрал, перевел и объяснил А. Я. Гаркави, СПб, 1870, стор. 98. А також: Д. А. Фольсон, "Известия о хозарах, бургасах, болгарях, мадьярах, славянах и русах Ибн-Даста", СПб, 1869, стор. 31.

2. Тепер згадки датуються 1441 р. — В.М.

бандуристи і співаки були на службі при дворах Петра I, Анни Йоанівни, Єлизавети Петрівни, у вельмож і senatorів.

Історіограф російської культури XVIII ст. академік Якоб фон Штелін писав: "Найбільш ходовий інструмент тут — бандура, на якому вправні українці грають прекрасні польські та українські танці й акомпанюють своїм численним і досить ніжним пісням. Тому що дуже багато молодих людей на Україні з великою старанністю вивчають гру на цьому інструменті, то вже з давніх часів там постійно був великий надмір бандуристів. Раніше багато з них відправлялися звідти час від часу до Москви і Петербургу, де їх наймали в дома знатних панів як домашніх музикантів, і де вони повинні були співати і грати за столом, і, крім того, навчати на цьому інструменті когось з кріпосних слуг, які виявили бажання і здібності до музики".³

Вік Катерини II приніс зі собою захоплення до всього чужоземного, і західноєвропейські музичні інструменти під кінець XVIII ст. почали витісняти бандуру.

На Україні відбулися великі суспільні зміни: Запорізька Січ була зруйнована, народ закріпачено і придушено тяжким ярмом панського гніту. З закріпаченням сільського населення грою на бандурі могли займатися лише незрячі, як їх називали "Божі люди", які були звільнені від панщини. Кобзарське мистецтво передавалось з покоління в покоління, воно, як і творчість всіх народів самодержавної Росії, зазнавало всіляких утисків з боку царського самодержавства і тому було приречене на завмирання.

Бувши політично бесправними, мандрівні співці-кобзарі та лірники об'єднувалися у так звані братства, створені на зразок стародавніх ремісничьких цехів. Існували також приватні школи кобзарського мистецтва на чолі з видатними кобзарями — "майстрами", що до них ішли в науку молоді, музично обдаровані юнаки. Курс навчання тривав найчастіше три роки. Після цього учня іспитували, посвячували в "майстри" і він одержував право на самостійну працю. Організаційні об'єднання мандрівних співців сприяли підтриманню кобзарських традицій.

В двадцятому сторіччі, на відміну від форм кобзарського виконання за царських часів, для яких було характерним виключно сольове виконання, великого поширення набувають малі ансамблі та капелі бандуристів.

Спроби створення ансамблів бандуристів відносять ще до початку XX сторіччя. Велику роль у цьому відіграв відомий бандурист, письменник Гнат Хоткевич. Так, у 1902 р. відбувся виступ-концерт кобзарів та лірників на XII археологічному з'їзді у Харкові. Створюючи кобзарський ансамбль, Хоткевич прагнув показати, що це мистецтво простого народу повинно жити, а обов'язок громадськості — активно підтримувати його, сприяти, щоб воно зазвучало зі сцени. Кобзарі та лірники виступили у двох відділах концерту сольо, дуєтом, тріо і ансамблем.

Є згадки про студентський ансамбль бандуристів, який виступив на одному з концертів української музики, що їх влаштовувало товариство "Боян" у Києві (1908 р.). Цей ансамбль складався з шести чоловік. Подібний ансамбль ор-

3. Штелін Я., Известия о музыке в России, стор. 71-73.

ганізував студент Київського університету М. Домонтович, який сам був добрим співаком-бандуристом. Самодіяльний ансамбль бандуристів існував деякий час і в Москві при українському гуртку "Кобзар". Очолював його відомий бандурист того часу Василь Шевченко.

В ансамблях такого типу природа кобзарства зазнала чималих змін. Це були переважно любительські колективи, учасники яких грали на бандурі передовсім для задоволення власних мистецьких запитів. Деяка відмінність спостерігалася і в репертуарі бандуристів-любителів: на перший плян починають чимраз більше виступати хорові або ж ансамблеві твори в супроводі бандури, тоді як думи, сольові жартівливі пісні та інші твори традиційного кобзарського репертуару відійшли на задній плян. На зміну традиційним формам кобзарського мистецтва з'явилися нові перспективні концертно-ансамблеві форми.

Відновлення української державности викликало бурхливий розвиток всіх видів мистецтва. Вже в перші роки УНР за її безпосередньою підтримкою, на Україні з'являється чимало хорових колективів: Капеля ім. М. Лисенка, "Думка", Друга мандрівна капеля Дніпросоюзу, Державний український хор та ін. На цей же період припадає і народження перших кобзарських капель.

1918 року під патронатом гетьмана Павла Скоропадського та керівництвом бандуриста Василя Емця утворилася Перша київська капеля кобзарів — попередниця Державної капелі бандуристів України. Вона сприяла утворенню подібних колективів по всій Україні — в Харкові, Миргороді, Конотопі, Умані тощо. В 1925 р. заснована Полтавська капеля бандуристів. Організатором і керівником її був Володимир Кабачок — відомий у майбутньому диригент і бандурист. У 1928 р. за розпорядженням Вищого Музичного Комітету НКО УРСР Полтавську капелю було перетворено на Зразкову студію бандуристів Укрфілу і переведено на повне державне утримання. Художнім керівником "Студії" запросили відомого фахівця в ділянці кобзарського мистецтва Гната Хоткевича.

Всього на 1928 рік на Україні налічувалося близько двадцяти кобзарських ансамблів, причому кількість їх з року в рік зростала. Це свідчило про перспективність ансамблевого виконання на бандурах, про народження нової традиції в кобзарському мистецтві — традиції хорового співу в супроводі оркестри бандур.

Після Другої світової війни створюються нові типи ансамблів. Якщо до того часу на бандурах грали виключно чоловіки, то в цей час починається виникнення жіночих та мішаних ансамблів.

Великий вплив на якісний та кількісний розвиток як професійного, так і самодіяльного виконавства бандуристів мала організація навчання гри на бандурі в музичних навчальних закладах: музичних школах, училищах, консерваторіях. Це дало змогу активно підвищувати, а також розширювати технічні та музично-виконавські можливості бандури, як не тільки акомпануючого, а й сольового інструменту.

Кількісному зростанню виконавців-бандуристів сприяв той факт, що на початку 50-их років було налагоджено масове виробництво інструментів на Чернігівській музичній фабриці, а згодом — у середині 60-их років — на Львівській. Бандура з діятонічного інструменту перетворилася в хроматичний з механічним настроюванням в різні тональності. В цьому велика заслуга май-

стрів-конструкторів О. Корнієвського, С. Снегірьова, Г. Палієвця, В. Тузиченка, І. Скляра, В. Герасименка та ін.

Поряд з великими ансамблями, капелями бандуристів на концертній естраді виступають також малі ансамблі бандуристів — дуети, тріо, квартали.

Ініціатива створення першого жіночого тріо бандуристок належить Володимирові Кабачку (1892-1957). Він залишив виразний слід в історії українського кобзарства: створив свою школу, в якій намагався поєднати досягнення київського та харківського способів гри. Його вихованцями є славнозвісне тріо бандуристок (Валентина Третьякова, Ніна Павленко, Тамара Поліщук). Свій педагогічний досвід В. Кабачок втілює у відомій "Школі гри на бандурі" (співавтор Є. Юцевич) (1958), він є також автором численних етюдів, обробок народних пісень та інструментальних мелодій для бандури.

Три жіночі голоси з добрими вокальними даними, з різною теситурою звучання — перше і друге сопрано, альт. Таке поєднання голосів розширило і збагатило виконавські можливості в порівнянні з сольовим виконанням. Збільшилася сила звучання, розширився діапазон. Якщо виконання солістом обмежується тільки однією мелодією, то використання трьох голосів розкриває значно більші можливості. Зокрема, соль одного голосу — інші доповнюють його спів канонами, репліки і різних голосів, використання різноманітних поліфонічних засобів. Велику роль відіграє інструментальний супровід. Бандура має ніжне дзвінке звучання, яке темброво дуже вдало поєднується з жіночими голосами. Використання трьох бандур дало можливість збагатити супровід, зробити його сильним, виразним, насиченим.

Популярність такого ансамблю зумовлена і наявністю репертуару, який є різноманітним за тематикою, характером. Творчість малих колективів, зокрема таких як вокальне тріо сестер Байко, тріо бандуристок Київської філармонії, Українського комітету радіо і телебачення, зацікавила композиторів до написання творів саме для такого складу.

Видавництво "Музична Україна" видає збірники, у яких вміщено пісні з репертуару відомих тріо бандуристок.

Для такого складу колективів упорядковували збірники українських народних пісень А. Омельченко, В. Лобко та ін.

Основу репертуару таких ансамблів на початку творчої діяльності складали українські народні пісні різних жанрів, різного характеру: ліричні, побутові, жартівливі.

Обробки народних пісень переважно робили самі учасниці тріо. Це такі як "По садочку ходжу", "Била мене мати", "Дюбив мене мужичок" — обробки Ю. Гамової, романс "Очі синії, сині", "Йшли корови із діброви" — обробка Т. Гриценко, "Дощик накрапав", "Ішов козак потайком", "І шумить, і гуде" — обробки М. Голенко. Для цих пісень характерна куплетна форма, виклад хорової партії гармонійними тризвуками протягом всієї пісні, як, наприклад, "Ішов козак потайком", "Зеленький барвіночку", або вступ на початку одного голосу (переважно сопрано), а далі продовження виконання пісні трьома голосами, як, наприклад, "Дощик накрапає", "Чотири воли пасу я", "Чумарочка рябесенька", "Ой, у полі три криниченьки"; для деяких пісень написані різні варіанти для виконання кожного куплету: "Дощик накрапає", "І шумить, і гуде", "Чумарочка рябесенька". Для інструментального супроводу характерним є

невеличкий вступ, написаний переважно на матеріалі приспіву, або ж другого речення мелодії куплету, супровід в основному написаний для однієї бандури, або ж розкладений на дві бандурні партії, де перша партія дублює мелодію, а друга гармонічні акорди на слабку долю такту.

В збірниках тріо бандуристок є пісні, які були написані композиторами для вокального тріо в супроводі фортепіяна, а переклад для бандур зробили самі учасниці ансамблів. Це такі твори як "Спать не дають солов'ї" Є. Козака, "Гнуться верби понад став" О. Білаша, "Зозуленька" І. Шамо, та багато інших.

До свого репертуару бандуристки залучають також популярні пісні, які написані для хору, окремого соліста в супроводі фортепіяно. Це — "Україно, любов моя" І. Шамо, "Пісня про Україну" В. Верменича, "Білі каштани" П. Майбороди, "Гуцулка Ксеня" Р. Савицького, "Синові" А. Пашкевича, "Сину, качки летять" О. Білаша. Для цих пісень характерний більш багатший інструментальний супровід, як, наприклад, в піснях О. Білаша "Білі лебеді", О. Новицького "Ой, не моргайте, дівчата", І. Шамо "Зозуленька", М. Лисенка "Пливе човен".

Популярність таких колективів, а також поповнення репертуару для малих ансамблів, заохотило до широкого наслідування. В наслідок цього появилось багато ансамблів подібного складу: дуєтів, тріо, квартетів. Естафету перших тріо продовжують заслужені артистки, солістки Київської філармонії сестри Лідія і Любов Криворотови та Раїса Горбатенко, тріо бандуристок Державного комітету телебачення і радіомовлення А. Мамченко, С. Петрова, А. Шутько. Такі колективи існують в обласних філармоніях: Вінницькій (дуєт сестер Ткачук), Житомирській, Львівській, в Ровенському, Луцькому, Івано-Франківському будинках культури та ін., в клубах, при великих народних колективах, часто викладачі ДМШ беруть участь в концертах у складі таких ансамблів; в навчальних закладах — музичних училищах, консерваторіях впроваджується така форма навчання як малі ансамблі. Це створює передумови звертатися до складнішого, об'ємнішого репертуару.

Ансамблевий спів є найбільш поширеною формою масового музичного виховання. Він розвиває і поглиблює естетичні смаки, підвищує загальну музичну культуру учасників ансамблю. Ансамбль, як мала форма хору, виховує необхідні професійні навички у майбутніх спеціалістів ансамблевого і хорового співу.

Ряд досліджень українських і чужинецьких педагогів підтверджують велике значення навчання малими групами. Від рівня групової діяльності, ступеня узгодженості поведінки кожного учасника залежить ефективність зусиль групи в цілому. З цього погляду участь в ансамблі сприяє вихованню почуттів товарищескості, самодисципліни.

Добираючи учасників ансамблю, необхідно перевірити їх гармонічний слух. При цьому враховувати тембри голосів, стежити, щоб голоси в ансамблі були рівноцінними по силі і при одночасному звучанні складали один характерний тембр. Комплектувати ансамбль можна із учасників не лише з добрими, але також і з середніми вокальними даними. При цьому необхідно підбирати студентів, які володіють добрим гармонічним слухом.

Основним методом виховання музично-вокальних ансамблевих навичок вважається спів "а капеля". Такий спів найкраще розвиває голоси, виявляє їх темброве багатство і сприяє вихованню у співака інтонаційного, ритмічного та гармонічного слуху, відчуття хорового ансамблю. Спів "а капеля" є доро-

гоцінною класичною традицією народної багатоголосної хорової культури.

Привчаючись до співу "а капеля", необхідно в першу чергу звертатися до пісенного фолкльору, а саме обробок народних пісень П. Демуцького, К. Стеценка, хорових творів М. Леонтовича та інших (наприклад, "Ой, у полі жито", "Чого соловей смутен не весел?", "Пішов милий", "Тиха вода" та ін. М. Леонтович, Вибрані хорові твори, "Музична Україна", 1985, "Ой горе тій чайці", "Летить галка через балку", "Ой, коли б той вечір", "Гей, нічка темна" та ін. П. Демуцький "Українські народні пісні", "Мистецтво", Київ, 1954, "Ой, мила, миленька", "Заграй мі, гудачку". В роботі над творами треба виробляти вміння чути кожен голос окремо і всі голоси разом. Потрібно формувати відчуття поліфонічної тканини твору — вміння вести свою мелодію в загальному русі усіх голосів, чути імітаційне проведення основної мелодії в різних голосах.

Прекрасне поєднання — гармонійно злагоджений голосовий акорд та цікавий акомпаньямент двох-трьох бандурних партій. Ступінь складності інструментального супроводу залежить від фахової підготовки учасників ансамблю. Зростання виконавської техніки сприяє ускладненню акомпаньяменту, коли він може не дублювати голосову партію, а бути прикрасою для показу чи відтінення вокалу.

Бандура за будовою, способами звуковидобування належить до струнощипкових інструментів. Розташування приструнків сприяє виконанню віртуозної музики. Однією з типових особливостей звучання бандури є регістровий розрив між басовими звуками та гармонією і мелодією.

При ансамблевому виконанні твору ці недоліки усуваються за рахунок 2-ої, 3-ої партій, які беруть на себе гармонічний супровід. І коли при аранжуванні для однієї бандури широко застосовується регістрування, то при наявності 2-ох, 3-ох, 4-ох бандурних партій можна не тільки уникнути її, а й застосовувати різноманітні і цікаві способи інструментування для ансамблю.

Свіжо й оригінально звучать інструментальні твори у виконанні малими ансамблями бандуристів. На даний час в наявності оригінальні твори, написані для такого складу колективів (І. Марченко "Фантазія", О. Яковчук "Рапсодія-дума", С. Баштан "Пливе човен", А. Коломієць "Поема-спогад", "Ноктюрн", В. Кирейко "Веснянка" та ін., цілий ряд перекладів, вміщених, зокрема, в збірники "Твори для ансамблів бандуристів", упорядник А. Омельченко, "Музична Україна", 1970, "Ансамблі для бандур" 1, 2 випуски, упорядник В. Герасименко, "Музична Україна", 1980-1981 рр., "Репертуар бандуриста", упорядник С. Баштан, випуски 7-10, "Музична Україна", 1984-1986 рр. та ін.

Робляться переклади творів композиторів-класиків, української та зарубіжної музики.

Подібно до звучання клявесину звучить на трьох бандурах менует К. Бокеріні; вдалий переклад на три бандури твору П. Чайковського "Листопад" (з циклу "Пори року"), де особливо в репризі на проведення головної теми накладаються фігурації, що мають імітувати звучання дзвіночків. Сріблясте звучання струн бандури у верхніх октавах надає цьому епізодові своєрідного кольориту. Й.-С. Баха "Прелюдія" і фуга Фа-мажор. При виконанні на трьох бандурах "Прелюдії" легше досягнути масивності, більшої урочистості звучання; фуга ж цікава тим, що тут кожен виконавець протягом

всього твору веде свою самостійну тему, яка поліфонічно переплітається з іншими.

Загальне піднесення технічно-виконавського рівня бандуристів, у тому числі й учасників малих ансамблів, дозволяє ставити і розв'язувати цікаві і досить складні репертуарні проблеми. Наявність сучасних інструментів поруч з вищевказаними досягненнями, створюють передумови до залучення до репертуару малих колективів найрізноманітніших вокальних, хорових творів, починаючи від прекрасних обробок українських та пісень інших країн світу, включаючи багате різноманіття пісень українських композиторів, і кінчаючи багатою класичною спадщиною; відкриваються найширші можливості до оволодіння різноманітною інструментальною музикою.

В перекладах для 2-3-4-ох бандур є можливості охопити і повноцінно виразити складну насичену фактуру. Специфіка звучання цього інструменту вимагає уважно і критично підходити до вибору літератури для перекладів та обробок. Особливо слід враховувати той факт, що звучання струн не прикривається і при послідовному відтворенні дисонуючих інтервалів створюється неприємне для слуху нашарування звуків. Тому перевага віддається творам з акордовою, арпеджованою фактурою.

Для розширення інструментального репертуару можна робити переклади народних мелодій, танців, що написані для баяна, оркестру народних інструментів, слід переглядати фортепіанні ансамблі, які постійно друкуються в педагогічній та концертній літературі, а також літературу для скрипки, віолончелі та ін.

Львів, 1987



Молоді бандуристи Буенос-Айрес вітають Первоісрарха, Української Православної Церкви Митрополита Мстислава

СПОГАДИ СТАРОГО МУЗИЧНОГО МАЙСТРА

Кобзарська капеля почала організуватися в 1925 році в містах Уманя. Співаками були люди, які брали участь у різних хорових гуртках та хорах, вони ще змалку співали в школах, що звалися церковно-приходські, тобто були у віданні церкви. Діти співали в молитовних обрядах та завжди перед початком шкільних занять. По суботах та неділях, а також у свята і на похоронах.

Організатори хорової справи виявляли молодь з гарними голосовими відтінками і залучали до участі у хорах.

Звучання музичних інструментів посилювали голосові здібності співаків. На Україні це була кобза, а пізніше стала переважати бандура.

В Умані було в старовину вісім церков, співали любителі. За порадою Андрієвського почали замовляти бандури місцевому майстрові Неліповичеві. При допомозі цих бандур, хоч і незначної сили звучання, створилася так звана капеля. Зазвучала чарівна українська пісня.

Проживаючи в селі Папуженці Тальнівського району, мені трапилася нагода побачити намальовану бандуру, і я почав майструвати її. Від співаків я одержав похвалу. Я почав поліпшувати якість бандури.

Мені на цей час уже було 18 років. З шести років я пас овець та рогату худобу. Милувався запашними полями, співом жайворонків та перепелиць. Скрипів потрохи на скрипці та сопілці.

В місті Тальному мені трапилося познайомитися з уманською капелею на концерті. При дальшому знайомстві я почав забезпечувати їх кращими бандурами. Згодом за зразками київських майстрів я почав робити ще кращі бандури, на яких грали українські бандуристи.

За порадою Уманської капелі бандуристів, особливо Миколи Кравчука, я поступив в музпрофшколу, а потім був прийнятий у члени цієї капелі і став виконувати музичні твори без співу — тому що на той час я мав музичну техніку кращу, ніж інші члени цієї капелі.

Кількісний стан капелі був від восьми до 12 осіб. До капелі вступала невелика кількість людей і після виявлення музичних даних — вибували. Причини були такі: набувати техніку гри на бандурі тій людині (співаку), яка не грала на якомунебудь музичному інструменті, було трудно і майже неможливо.

Учасниками капелі були: Андрієвський (організатор), два брати Кравчуки, два брати Домбровські, Картуша, Йосип Чередник, я, В. Чуприн та інші, які за станом віку і здоров'я — вибули з моєї пам'яті.

Був такий час — під час культу Сталіна, — коли були заарештовані члени організації СВУ, найрозумніші люди України. Сюди потрапили і бандуристи, майстри, які виробляли бандури, теж були репресовані. Таким чином, пісні Уманської капелі потрапили до тюрми. Решта розпорошилися і зникли.

Капеля протягом часу свого існування працювала досить активно. Концертувала майже по всій Україні.

КОБЗАРЕВА КОБЗА

За свідченням сучасників Т. Шевченко володів чудовим слухом, добре співав і грав на різних інструментах: скрипці, гітарі, кобзі. Про це згадували В. Жуковський, М. Микешин, В. Стасов та ін. З кобзою Шевченка відтворювало багато художників. Дійсно, він мав свій власний інструмент і грав на ньому.

Коли Кобзар повернувся з заслання, він замешкав у наданій йому кімнаті-майстерні в Петербурзькій Академії мистецтв, у якій він і помер (нині там відкрито музейну експозицію). Тут один із шанувальників поета, воронезький лікар Сербинович, подарував йому торбан-кобзу з додатком довгих басових струн-вторів від верху грифа і до самого низу.

Цікава дальша історія цього інструмента, який дбайливі руки шанувальників Кобзаря зберегли до нашого часу. Після смерті Тараса Шевченка торбан разом з деякими предметами потрапив до знайомого йому студента Григорія Вашкевича — в майбутньому відомого українського філолога і літератора (1837-1923). Він вивіз Шевченків торбан-бандуру з Петербурга на Україну, де він знаходився довгі роки на хуторі Шумському Роменського повіту.

Перед смертю Вашкевич подарував торбан роменському кобзареві Мойсеєві Олексієнку, в руках якого інструмент ожив удруге.

Перед смертю М. Олексієнко подарував торбан у 1935 році Роменському краєзнавчому музею на збереження.

У лихоліття війни торбан знаходився в одного роменського мешканця і після звільнення міста був переданий знову на збереження до музею.

За століття торбан струхлявів — розсохлися і потріскали деякі деталі, гриф і деко місцями сточив шашіль, загубилися кілочки для струн і самі струни. Інструмент вимагав ґрунтовної реставрації.

Довго шукали умільця-майстра для відновлення інструмента: робота передбачалася тонка і відповідальна. Допоміг щасливий випадок.

Відомий майстер з Чернігівської музичної фабрики Олександр Шльончик якось виступав по Всесоюзному телебаченню і розповідав про свою роботу — за своє життя він сконструював і виготовив безліч складних музичних інструментів, серед них і за малюнками з часів Київської Русі, що збереглися на стінах Київської Софії, відновив музичний інструмент — гудок, копії якого пішли до музеїв.

Син Олексієнка, Микола, який проживає нині в Новгороді, побачивши передачу, листовно звернувся до Шльончика з питанням, чи не візьметься він відреставрувати шевченківський інструмент, який носив його батько-кобзар. І коли майстер погодився, він написав про те в Роменський музей. Скоро до Чернігова прибули музейні працівники з Ромен і вручили дорогоцінний торбан Шльончикові.

Робота передбачалася ювелірна і тривала близько двох років. Старий майстер розібрав інструмент, виправив і законсервував ушкоджені деталі, нічого не замінив і заново все склеїв та відполірував. Лише загублені кілочки для натяжки струн виготовив нові. А потім підібрав і припасував нові струни.

І сталося диво — із золотих рук майстра вийшов торбан, як новий, він виблискує поліровкою, радує очі своїм ошатним виглядом. А головне — інструмент повністю, до найтонших нюансів, бере всю гаму музичного звучання і в руках вправного майстра здається доносить до нас звуки з далеких шевченківських часів.

Скоро торбан-бандура займе почесне місце в експозиції Роменського краєзнавчого музею і екскурсовод розповість відвідувачам про цікаву історію врятованого інструмента, на якому грав Великий Кобзар.



"Гомін Степів" і ансамбль "Промінь". Бенкет Тисячоліття у Вальдорф Асторія, Нью-Йорк, 1988.

ВІДЗНАЧЕННЯ УКРАЇНКИ



Ліда Чорна

Національна Рада Жінок США заснована в 1888 році, складається з 31-ої організації, які репрезентують мільйони жінок Америки без різниці расового чи національного походження. Організація є членом Міжнародної Ради Жінок, до якої входять члени 76-ти різних країн світу.

Кожного року Національна Рада Жінок США відзначає молодих жінок за їхні надзвичайні досягнення у професійній або суспільній праці. Цього року з нагоди століття існування відзначено 12-ть молодих жінок.

Одною із цих відзначених була молода українка Лідія Чорна, яку запропонував Союз Українок Америки, довголітній член Національної Ради Жінок на пропозицію Ірини Куровицької, члена екзекутиви Союзу Українок Америки та члена Екзекутиви Національної Ради Жінок. Лідія Чорна була відзначена з ділянки музики (гра на бандурі) та особливо за навчання дітей грати на цьому інструменті в різних країнах світу.

Ліда Чорна почала грати на бандурі від 6-го року життя. Крім бандури вчилась грати на фортепіані і на арфі. Закінчила політичні науки на Нью-Йоркському Університеті, а зараз кінчає магістерський ступінь в "Паблік Адміністрейшен".

Відбувши приписані кобзарські табори стала учителькою гри на бандурі. Вона є перший заступник Світового Товариства Українських Бандуристів та редактором їхнього органу. Крім того є адміністратором ансамблю "Гомін Степів" та редактором англomовного журналу "Бандура".

Чотири роки була асистентом проф. Гоя і з рамени Фондації УВУ вела тури "Стежками Батьків по Європі". При тому вона була ініціатором і адміністратором курсів гри на бандурі при Українському Вільному Університеті в Мюнхені в якому масово беруть участь студенти з різних країн Європи, так як Польщі, Югославії й інші.

Багато подорожувала. Була на Україні, підготувала туру "Гомін Степів" по Південній Америці. Від ЦЕСУС-у була делегатом на Південно Американський Зїзд студентів в Прудентополі-Бразілія. На V Світовому Конгресі Вільних Українців, була вибрана від ЦЕСУС-у до Секретаріату СКВУ.

Церемонія відзначення відбулась 12-го червня ц.р. в репрезентативній залі "Тайм енд Лайф" при 6-ій Евені. Кожна нагороджена мала нагоду говорити до присутніх. В своїм слові Ліда Чорна розповіла про боротьбу українського народу за свою свободу, а присутнім родичам подякувала за щеплення любови до свого народу. На відзначеннях були присутні: Марія Томоруг, секретарка Екзекутиви СУА, яка формально представила Ліду Чорну, д-р Марта Богачевська-Хомяк, віце-президент Національної Ради Жінок Америки і заступниця голови СУА, та Леся Гой, голова Нью-Йоркської Окружної Управи СУА.

Марія Томоруг

UKRAINIAN NAMED NATIONAL COUNCIL OF WOMEN'S 1988-89 YOUNG ACHIEVER

At a ceremony held on Monday evening, June 12, 1989, at New York's Time and Life Building, Lida Chorna, noted Ukrainian bandurist and community activist, was honored as the U.S. National Council of Women's 1988-89 Young Achiever. According to NCW guidelines, award recipients must have achieved recognition in their fields by the age of 35, have demonstrated leadership ability, and have made contributions



Representative of National Council of Women President Merinelle Sullivan; Nancy Megan, co-chair and presenter of award; Lydia Czorny; Mrs. Mary Tomorug, presenter on behalf of the nominating organization (UNWLA).

in other areas as well as in their chosen professions. Ms. Chorna, who was nominated for the citation by Mrs. Iryna Kurowycky of the Ukrainian National Women's League of America, Inc., was selected for her accomplishments in arts administration, primarily the preservation and development of the Ukrainian bandura and its unique history.

In her acceptance remarks, Ms. Corna stated that, "Ukraine's often turbulent history, strong national perseverance, and quest for justice and freedom constitutes the spirit of our songs and music and have served as an inspiration to work within our community."

Ms. Chorna who graduated from New York University with a Bachelor's Degree in Political Science, is currently completing her Master's Degree in Public Administration at NYU: She has travelled extensively, especially in her capacity as assistant tour director for the Ukrainian Free University Foundation's annual study-tour abroad, and has supervised bandura courses and ensembles in Europe and South America. Lida is a foundation member of the Echo of the Steppes Bandura Ensemble, which is based in New York. An active member of the Ukrainian Students Association of Mikhnovsky, she was recently elected to the Secretariat of the World Congress of Free Ukrainians as their student representative from the Executive of the Central Union of Ukrainian Student Organizations (CeSUS).

Also present at the awards ceremony were Mrs. Lesia Goy, who represented the UNWLA's Branch; Mrs. Mary Tomaruk of the UNWLA, who formally presented Lida with the citation; Dr. Martha Bohachevsky Chomiak, Vice President NCWA, and Lida's family, including her mother, Mrs. Stefania Chorna, who is active in the Women's Organization.

Past recipients of the Young Achievers Award have included American astronaut Sally K. Ride (1979), CNN and NBC News personality Mary Alice Williams (1980), and another Ukrainian, Anna Bobiak Nagurney (1987) who was honored for her accomplishments in science and mathematics. Besides directing a great deal of its attention towards women's rights, the U.S. National Council of Women, which was founded in 1888 and is a member of the International Council of Women, is also active in such diverse areas as education and the environment.

Petro Matiaszek

БАНДУРИСТИ!

Закликайте Ваших друзів і приятелів
передплачувати, докладно читати і
дописувати про свої ансамблі, гурт-
ки, а також збирати пожертви на його
пресфонд.

Я знов один.

Мелодекламація

Музика: Тнат Хоткевич
Слова: Микола Філянський

Andante

L. H. *pp*

Я знов один..... *pp* Я знов один.....

pp

Ніхто питать мене не стане,
Ніхто у душу не загляне.

ppp

Я знов один.....

rit. *a tempo*

Я знов..... о-дин.

Як тиха хвиля серцем грає,



Як манить погляд

дазь німая. Як веселять краса

Повільніше



Першим пальцем,
Глибокий звук.

Долин, в той ясний час

як я о-дин.



Я ненароком згадку рушу, і

дзвін її несеться в душу, її краса



краса Долин в той ясний час як я один.

rit. cres. rit.

Знову першим пальцем.



dim. rit.

Я знов о-дин.

Я знов один



Ніхто питать

мене не стане, Ніхто у душу не загляне



Я знов один.

Я знов о-дин.

ОСТАННІЙ КОБЗАРСЬКИЙ КУРС Г.Т. КИТАСТОГО В КАНАДІ





БАНДУРИ ЗВУК ЧАРІВНИЙ

Під час навчання на вокальному відділенні музичного училища Василь Герасименко почув чарівний голос бандури. І юнак зрозумів: його серце належить їй. Львів'янин нерозлучний від тієї пори з цим народним інструментом. По класі бандури навчався у Львівській консерваторії. По закінченні залишився працювати в його стінах, вчить гри на старовинному інструменті юнаків і дівчат. Коло талантів і прихильників бандури помітно зростає.

За прикладом ходити далеко не доводиться. Бандуристи Київської філармонії демонстрували свою майстерність, а разом з тим своєрідну, неповторну красу звучання українського народного інструмента на всіх континентах, залишали слухачів у надзвичайному захопленні. Поза межами України відзначали, що бандура, історія якої сягає у сиву давнину, набула останнім часом бурхливого розвитку і великої популярності на Україні.

Народна капеля бандуристок Золочівського районного Будинку культури широко відома в нашій країні і за її межами. Влітку минулого року дзвін українських бандур лунав над сивими Альпами.

Ніхто не візьме на себе сміливість визначити вік бандури. Колись кобзарі були бажаними у містах і в столиці. З появою більш досконалих музичних інструментів, зокрема фортепіано, бандура мандрує все більше селами, її голос чути на ярмарках. Виконавців на ній переслідували, оскільки вони були виразниками дум народних мас. Наприкінці минулого століття українська передова інтелігенція все більше зацікавлюється цим інструментом. Так, Філарет Колесса зробив записи творів у виконанні кобзарів на Полтавщині й Чернігівщині, опрацював народні скарби, Микола Лисенко організував у Києві в одній з музичних шкіл класу бандури. Перед учасниками Південного географічного товариства у Харкові за ініціативою Гната Хоткевича відбувся виступ групи кобзарів. Останній ознайомив з бандурою і галичан, серед яких вона не побутувала. Демонстрував гру на цьому інструменті, чарував концертами, в яких брали участь кобзарі-аматори.

Раніше бандуристи виконували твори індивідуально, тепер об'єднуються у капели. У зв'язку з цим виникла необхідність звести бандури до одного знаменника, спільного строю. Робота увінчалася успіхом: стрій вдалося стабілізувати, а по війні і створити новий інструмент з більш широкими можливостями. Збагатилося звучання бандури, розширився діапазон виконання творів, цікавих і складних. Цьому сприяло створення механізму для перестроювання тональності.

Сучасна бандура — складний музичний інструмент, що має 65 струн. Загальний натяг струн становить майже півтори тонни. Щоб протидіяти натягу, конструктори вирішили виготовляти корпус з цільного шматка дерева. Бандура з довбаним корпусом виходила досить важкою, акустичні її якості залишалися

бути значно кращими, бо струни не збуджували резонування масивного корпусу з верби.

Потреба у музичному інструменті, який би мав гарне звучання, був зручним для артиста, — розповідає доцент катедри народних інструментів, виконуючий обов'язки професора Львівської консерваторії імени М. В. Лисенка Василь Герасименко, — спонукала мене взятися за конструювання нової моделі. Працював майже три десятки років. Створив не одну бандуру і остання, що одержала назву "Ювілейної", найбільш вдала.

Василь Герасименко вирішив застосувати для корпусу бандури традиційне музичне дерево — явір. Після кількох спроб львів'янину вдалося, склеївши тоненькі яворові клинці, виготовити корпус, що мав великий запас міцності і впевнено тримав стрій. Нова модель на відміну від попередніх не виходить з камертону протягом кількох місяців, це дозволяє виконавцеві економити час. Якщо чернігівська бандура важить сім кілограмів, то львівська — лише чотири. Її акустичні дані виявилися чудовими! У неї приємний оксамитовий звук, до того ж дзвінкий, що не згасає у великому концертному залі. Мініатюрний, легенький і дуже зручний механізм перемикання тональності дозволяє виконавцеві точно і швидко перестроювати бандуру вільною під час гри рукою. Як кажуть музиканти, інструмент сам проситься до рук. Незвичайність текстури полягає в тому, що В. Герасименкові пощастило, нарешті, відшукати яворовий брусок з безліччю крапок. Таку текстуру спеціалісти називають пташиним оком.

Високої оцінки заслужила бандура В. Герасименка у провідних музикантів республіки. Вони не стримували свого захоплення і бажання виступати перед аудиторією саме з цим чудовим інструментом, який приносить насолоду і слухачам, і виконавцеві.

А. Руденко

КРИМСЬКІ БАНДУРИСТКИ

Кримська народна самодіяльна капеля бандуристок імени Степана Руданського в Ялті, розгортає культурну діяльність кобзарського мистецтва від 1964 року. Організатором, художнім керівником і диригентом капелі є бандурист-педагог Олексій Нирко. В 1989 році відсвяткували в Ялті у квітні-травні 25-ліття капелі. Туристи з Польщі, які тоді перебували на відпочинку в Ялті, мали змогу бути на концерті бандуристок і почути винятково прекрасні, молоді голоси капелі. В основу її репертуару покладено українські народні пісні, а також хорову клясику, що свідчить про високу підготовку бандуристок та естетичний смак художнього керівника Олексія Нирка. В програмі капелі, між іншим, "Славу співаємо" Д. Бортнянтського, знаменита "Місячна соната" Л. Бетховена (український текст Л. Забашти), "Лебідь" Сен-Санса (український текст П. Зосенка), "Пливе човен" в обробці М. Лисенка "Їхав козак за Дунай" в обробці Г. Давидовського, складні за технічним виконанням інструментальні твори як Паскалія сольмінор Г. Генделя, "Музичний момент" Ф. Шуберта, "Запорозький марш" та

інші. Капеля блискуче продемонструвала своє мистецтво на фольклорних фестивалях у Франції і привезла звідтам пам'яткові золоті медалі.

В 1983 році дівчата виступали в Києві перед делегатами IX Міжнародного з'їзду славістів. Але задовго до того, як капеля стала народною, здобула визнання на республіканських конкурсах, була відзначена більш як сотнею дипломів, грамот і нагороджена п'ятьма золотими медалями. Понад два десятиліття роботи Олексія Нирка в Криму — протягом цього часу він залучив до мистецтва бандури й пісні близько 600 юних аматорів. Не всі вони стали музикантами-професіоналами, але в душах більшості завжди залишилося те прекрасне й одухотворене, що передав їм диригент.

Чимало його учениць успішно продовжують вчителеву справу. Ірина Сьомка керує ансамблем буандуристів "Південна" у Будинку культури під Сімферополем. Маргарита Терентьева — в середній школі в Алушті. Людмила Мудра-Зуб керує ансамблем кобзарів у станиці Новомінській на Кубані. Олена Бесалаєва-Бикова працює в дитячому садку на Камчатці в селі Поряхах. Малюки співають під акомпанямент бандури українські пісні. Катерина Петрусєва керує ансамблем бандуристів в Одеському педучилищі. Віктор Кириленко веде клясу бандури в селищі Таківському на Дніпропетровщині. Остап Кіндрачук, моряк судна "Комета", грає і співає українські народні пісні, старовинні і сучасні думи в супроводі бандури для матросів і закордонних туристів.

З усіма ними Олексій Нирко листується і допомагає нотами та добрими порадами.

Більшість учасників капелі — це бандуристи, які заслуговують на те, щоб назвати їх імена та обмеженість місця змушує згадати лише найдосвідченіших солісток, а є ними: Інна Січка, Віра Ткаченко, Ольга Нечипорук, Олена Продаж, Жанна Кондрацька, Маргарита Равлик.

Петро Петренко

ВІЧНИЙ ГОЛОС БАНДУРИ

...Було це в 1906 році. Коридором Менського ремісничого училища йшов сліпий у полотняній одежі.

— Скажіть, будьте милі, а де можна знайти Олександра? Корнієвський його прізвище, — спитав відвідувач.

Викладач прискіпливо оглянув незнайомця і розпорядився, щоб його вивели геть. Та коли старий назвався кобзарем Терентієм Пархоменком, той відразу привів його до Олександра. Відомий на Поліссі кобзар ось чого завітав до сільського хлопця. Олександр Корнієвський тоді уже виготовив кілька скрипок з красивим звучанням. Розчув про це Т. Пархоменко та й став просити: "Попробуй зробити три бандури. Дуже треба!"

Олександр нотної грамоти не знав, ніколи бандур не робив. Але згодився. Правда, у відомого кобзаря попросив, щоб для зразка той дав йому бандуру.

Довго і прискіпливо шукав деревину. У сусідньому селі знайшов велику колоду явора. І — до роботи. Нерідко до глибокої ночі працював. Сумніви усе

брали: не вийде. А коли доробив одну, натягнув струни, настроїв — зазвучала бандура. На її голос зійшлися дівчата, хлопці з села. Друзі відразу: "Де взяв? Кобзар якийсь подарував?"

Олександр так і не сказав, що сам зробив бандуру. Але почувався щасливим. Виготовив ще дві бандури. Уже пізніше дізнався хлопець, що бандури Пархоменку замовив Микола Лисенко. Знаний у країні творець музики високо оцінив роботу юного майстра.

Відтоді Олександр по-справжньому взявся за майстрування музичних інструментів.

Стрімко пробігали роки. У Харкові організовується виставка кустарних виробів, куди запрошують і майстра з Чернігівщини. Різні музичні інструменти зібрали на ній. Але таких, як в Олександра Корнієвського, — з співучим голосом, оригінально оздоблених, — не було. Жюрі високо оцінило вироби поліщука. Його нагородили похвальним листом та вручили велику грошову премію.

Рідні Олександра переїхали в Алтайський край, у Бійськ. Олександр відразу ж збудував собі маленьку майстерню. Творчість умільця щедро розквітла.

Добрий матеріал для майстра по дереву — дорожчий за золото. Його Олександр шукав місяцями. Якось, пригадує О. С. Корнієвський, знайомий з Києва надіслав бандероль, а в ній... тріска явора. У листі повідомляв, що колода гарної деревини важить понад два центнери. "Надсилай контейнером по залізниці. Цінний матеріал. Тільки захистіть колоду від сонця, обклейте папером", — відбив відразу телеграму Корнієвський. З колоди, що надійшла з України, зробив п'ять бандур, які мали прекрасні музичні і художні якості.

Уже на початку п'ятдесятих років музичні інструменти, виготовлені ним, зацікавлюють знавців музики Канади, Австралії, країн Західної Європи, Латинської Америки.

...Скоро йому виповниться сто років. Проте Олександр Корнієвський не забуває дороги до майстерні — з неї можна почути приємне поскрипування різьбярських інструментів. Подобається йому мова деревини, особливо тоді, коли готовий інструмент...

За своє життя виготовив майже триста п'ятдесят струнних інструментів. З них сто вісімдесят — бандури. І всі вони розлетілися по планеті, мов співучі птахи. Олександр Корнієвський виготовляв і бандурини — самобутній інструмент, який складається з лівої і правої бандури та басового звукоряду. Таких інструментів виготовив лише кілька, одну бандурину відправив до Києва.

Майстрові пишуть з багатьох міст і сіл, надходять листи й з-за кордону від друзів — творців по дереву.

Він — чудовий оповідач — цікаво розказує про різні події, про бачене й пережите на довгому віку.

Та особливо радий літній майстер, коли до нього заходять діти. Він почесний член студії "Чарівний смичок" при Корюківській музичній школі. Буває в ній, виступає перед юними. Люблять діти, коли він співає народні жартівливі пісні, граючи на бандурі власного виробництва з соковитим чарівним звуком. Срібно дзвенять струни, невмируща пісня заповнює серця...

Віктор Божок

ЕНТУЗІЯСТІВ БАНДУРИ Є БАГАТО

Нас завжди дивувало, що ця бандура, на згадку якої у нас мимоволі завжди виринала картина старого дідугана, що грає приспівуючи — може зацікавити, а то й захопити молодих людей.

Але в останні роки це наше (неслушне, до речі) переконання зовсім змінилося. Здається таким переломовим для нас моментом був вид величезної кількості молодих бандуристів, які на IV СКВУ з'їхалися з усіх усяюдів до Торонто, щоб там виступити спільно у величезному концерті.

Тому коли у редакцію заходить молода людина — ентузіяст бандури, нас вже це зовсім не дивує, а цікавить послухати його поглядів та інформацій.

Микола Дейчаківський, що закінчує студії хорової диригентури, на наше перше питання, коли і як його полонила гра на бандурі, без вагання відповідає, що свій ентузіазм, як десятки інших бандуристів його віку, завдячує Григорієві Китастому, покійному вже "батькові бандуристів". Це він прищепив молодим українцям, що живуть далеко від колиски цього інструменту, любов до нього і бажання не лише вивчити гру на ньому, але й цією грою понести широко славу про українську бандуру серед своїх і чужих.

"Г. Китастиї, — каже із зворушенням наш гість, — мав невидимий клич до сердець і почувань нашої молоді, яку зумів так захопити красою української пісні та бандури".

Справді у того учителя мусів бути якийсь невидимий ключ — та ж його учні сьогодні не лише продовжують це мистецтво зі захопленням, але поширюють його навіть у далеких закутках, де живуть українці. Ось М. Дейчаківський розповідає нам про "ренесанс" бандури у Південній Америці, де тепер молодь українського походження з великим захопленням учиться гри на бандурі. Туди їздять навчати вихованці Г. Китастого, зокрема його братанич Юліян, Микола Чорний та інші. Туди фундує бандури для незаможних українців, зацікавлених грою, і там відбуваються постійні курси.

Але курси козбарського мистецтва, як пояснює М. Дейчаківський, відбуваються постійно на різних теренах. Ось, каже він, у грудні 1988 року відбувся курс для учителів гри на бандурі, що його провадили Ю. Китастиї, М. Дейчаківський і Тарас Павловський, де було коло 20 учасників із різних країн: ЗСА, Канади, Південної Америки і Європи. В травні цього року був курс гри на бандурі в Саскатуні під проводом д-ра Тараса Махлая, при кінці липня відбувся курс на оселі ОДУМ в Лондоні, Онтаріо, а в Мюнхені при УВУ такий же курс від 17-го до 30-го липня. Але завершенням цього річних курсів, вважає М. Дейчаківський, буде таки козбарський табір в Емлентоні у Пенсильванії, де УАПЦ має свою оселю. Там від 13-го до 27-го серпня цього року проходить цей табір, в якому можуть взяти участь усі зацікавлені від 12-го року життя до... найстаршого, тому що для старших є окреме приміщення, а табір є тільки назвою, на ділі — це школа козбарства для кожного віку і для кожного ступня знання цього мистецтва. В "таборі" навчають найкращі бандуристи — Ю. Китастиї, М. Дейчаківський, Віктор Мішалов, Олег Махлай, Ліда Чорна і д-р Марко Фаріон.

Св.п. Г. Китастому присвячують його учні, а тепер уже учителі, всі курси навчання в п'яту річницю його смерті та, як розповідає М. Дейчаківський, а у

дальшому плянується в наступному році великий збірний концерт Капелі Бандуристів, якою диригує тепер Володимир Колесник, і ансамблю молодих бандуристів зі ЗСА і Канади під орудою Т. Павловського.

З якою повагою, пошаною і любов'ю згадують бандуристи свого учителя доказує те, що вони творять тепер фундацію ім. Г. Китастого на потреби розвитку світового кобзарства, як наприклад, видання музичних творів, улаштування курсів, таборів, конкурсів, підготовки інструкторів, допомоги у робленні нових інструментів. В цьому останньому є вже прогрес, бо як інформує наш гість, в Ошаві є майстер виробу дитячих бандур, українець Василь Вецел, який тим ділом поважно зацікавився. За фінансовою допомогою Василя і Івана Деркачів з Чикаго замовлено вже у Вецела 20 дитячих бандур, які можна буде купити або випозичити. Показується, що тепер зацікавлення серед дітей грою на бандурі дуже збільшилося, як це завважають наші ентузіясти українського кобзарства.

І тут М. Дейчаківський переходить знову на міркування про значення кобзарського мистецтва сьогодні, про те, що треба ставити його на високому рівні, про те, що бандура, це шлях до теперішньої молоді, що можна шукати поєднання народної музики з модерною в якийсь добрий мистецький спосіб, як це вже роблять в Україні.

”Бандура може поєднати різні покоління і різних людей. Я вірю, що саме бандура і пісня можуть затримати при українстві нашу молодь більше, ніж інше, бо попри гру на бандурі молода людина вивчає історію народу і його стремління”, — каже М. Дейчаківський нам з таким глибоким переконанням, що ми не маємо найменшого сумніву, що перед нами сидить ще один із ентузіястів кобзарського мистецтва, який іде шляхом свого учителя Григорія Китастого.

Свобода, 15 серпня 1989 р.

О. Кузьмович



Ансамбль бандуристів "Живі струни" біля пам'ятника Т. Шевченка в Апостолес, Аргентина.

ХАРДІНО-АМЕРИКА — АРГЕНТИНА ВІТАЛА МИКОЛУ ЧОРНОГО

Саме назва для декого може видаватись незрозуміла.

Хоч наша місійєвість невелика, зате тут в Аргентині і по сусідстві в Бразилії є досить відома. Відома вона також є для неукраїнців які часто приходять до нас на різні культурні нагоди і подивляють наш тут вже відомий танцювальний гурток який начислює 70 танцюристів. Наші хлопці і дівчатка які вже роками виступають не тільки в Гардіно, але й по цілому Міссіонес роблять для нашої громади добре ім'я. Справді наші танцюристи приносять нам прихильну оцінку цілій громаді.

Хоч наші тут поселенці це вже друге, третє, а то й навіть четверте покоління, то приємно ствердити, що вони говорять своєю рідною мовою, а ті що немали свідомих родичів щоб їх навчили материнської мови розуміють її, ходять до своєї церкви і гордяться своїм українським походженням. Ось недавно коли ми святкували небуденний Ювілей Тисячоліття Хрещення України у нашій українській столиці Апостолес у центрі українського поселення, наша громада брала активну участь. На нашу думку це були мабуть найбільші святкування і здвиг українського населення тут в Міссіонес.

В Міссіонес, а головню в Апостолес і довкола його, поселилось після першої війни чи не найбільше українців. Я коротко хочу сказати, що перші поселенці зокрема перед і після першої світової війни мали невмовірно тяжкі початки. Сказати правду багато з них були до краю розчаровані, але вертати не було як. Працювали вони тяжко в дома, а тут перед ними була в той час ще більш незavidна будучність. Не було, як кажу ради, закасаи рукави і в поті чола корчували непроходимі ліси повні всякого гаддя, щоб заробити на хліб насущний і забезпечити краще життя для своїх дітей. Минали довгі роки тяжкої праці, помаленько почали при звичаюватись до місцевих обставин, клімату. Досить скоро почали будувати свої храми Божі, бо польські ксьондзи перетягали до себе кого їм тільки вдалося, українські школи, захоронки народні дома.

Так і наша громада дуже швидко після другої світової війни виросла в одну з більших українських громад Аргентини.

Маємо невеличку церковцю (є вже в пляні будова нової), а біля церкви вже другий рік будуємо народній дім, який здається буде найбільшим в цілому Міссіонес. Такий дім нам буде потрібний, бо громада збільшилась і на сьогодні на раховує понад 250 родин.

Весною 1957 року, ми тут мали нагоду бачити на телевізії Юліяна Китастого, визначного бандуриста з Америки, який тоді об'їжджав Аргентину і Бразилію і навчав гри на бандурі в місцях де зорганізував гуртки відомий тут для нас усіх Микола Чорний з Нью Йорку. Саме ім'я Китастиий було для нас усіх наче по дув з рідних земель, бо батька бандуристів сл.п. Григорія Китастого дехто з нас мав нагоду почути ще в Європі, а про Капелю Бандуристів у Детройті майже всі чули.

Дуже скоро, бо за пів року Молода Капеля Бандуристів "Гомін Степів" мала своє турне по Аргентині і Бразилії. У нас вони не виступали, мабуть не мали часу, але мали надзвичайно успішний концерт в головній катедрі нашої столиці Посадос. І знов цілий концерт передавали по телебаченню по цілому

Міссіонес. Вірте нам Дорогі Земляки, що навіть ті які тут родились плакали з радості і були горді за наш національний інструмент, який тут в Південній Америці став відомим завдяки добродієві пану Миколі Чорному з Нью Йорку.

Спочатку, правду сказати ми були на нього недобрі, бо побував він вже кілька разів у Пасадос, Обері і Апостолес, а ми тільки віддалені від тих центрів на 100 км. Легко нам небуло, бо наші сестри і молодь до тої міри зацікавились бандурою, що недавали нам спокою, коли ми будемо між тими щасливцями, які вже два роки грають на бандурі.

Нарешті, як то в нас у старому краю казали: "і в наше віконце засвітило сонце".

В суботу 28 січня, ми мали велику честь витати в нашій громаді відомого вже тут усім любителя нашої бандури, пана Миколу Чорного, який насіяв бандуристів по цілій Аргентині і Бразилії. А так як ми від нього довідались був у дорозі до Енкарансьон де також мав заложити кружок бандуристів.

Хоч пан Микола Чорний приїхав до нас зовсім несподівано без повідомлення, все ж таки ми на скору руку зібрали актив нашої громади, щоб його гідно прийняти. Він приїхав до нас з культурною місією, а це для нас пожива найбільш тут потрібна!

На наше велике здивовання, наш дорогий гість привіз із собою три бандури. Просто нехотілось вірити, щоб їх найперше везти до Буенос Айрес, тоді до Апостолес а нарешті до нас. Але добре, що він заїхав до Апостолес найперше, бо там він побачив один з найбільших урожаїв своєї праці. Останній гурток, який він там заснував рік тому назад, виріс в один з перших. Це все завдяки Маргареті Спасюк-Полутрянкa, проф. музики, яка ще два роки тому небачила бандури. Вона полюбила її усім серцем.

о. Гектор
Ціммер Баланда



Маргарета Спасюк-Полутрянкa — керів. ансамблю "Живі струни" в Апостолес Міссіонес, Аргентина.

ПРО МАЙСТРІВ БАНДУР.

В 1954 році В. Гляд відкрив власний виріб бандур. Не дивлячись на 70-ти річне життя з великим захопленням терпеливої праці, бандури буде до сьогодні. І ось уже 35 років його улюбленої праці.

Його син Петро має 20 років. Він також зацікавився в цій галузі виробництва.

На додаток у 1987 році п. Гляд сконструював машину для продукування бандурних і гітарних струн.

За інчево-мікрометричною мірою він уживає шести-гранні сталівки, .021, .019, .017, .015. На сталівку .021. Навиває фосфорно-бронзовий твердий дріт з подвійною навивкою для 4-ох басів, до-ре-мі-фа. Тому струна має гладенький вигляд і дрібненький вклад кілець. Струна звучить милим звуком і є найвищої якості. Бас до (сі) .084.

Сталівка покрита мідним дротом не витворює такого приємного звуку.

Машина власної будови до навивання струн, для нього коштує £ 300, не враховуючи праці на будову, а щоб купити таку, потрібно заплатити £ 3000.



В. Гляд та син Петро в своїй майстерні.



Тріо бандуристок з Лондону, Великобританія: Ганя і Соня Шмондуляки та Наталка Шкрамида, учениці Володимира Луцева.

ПОЯВИЛОСЯ НОВЕ ЧИСЛО "БАНДУРИ"

Скрентон, Па. (М.Д.). — Перед нами розкішно оформлений і дбайливо виданий новий примірник музично-літературного журналу-квартальника "Бандури" — Микола Чорний, а редакційна колегія складається із визначних людей нашого культурного світу.

"Бандура" — унікальний та самотній кобзарський журнал на світі, бо навіть в Україні такого немає. Видає його Школа Кобзарського Мистецтва в Нью-Йорку. В журналі на понад 60 сторінок, інтелектуальний читач знаходить усе щось цікаве і корисне для себе. Не треба бути бандуристом, щоб його любити, хоч бандурі, очевидно, присвячено тут багато місця.

У журналі знаходимо ноти та чимало ілюстрацій, що прикрашують поданий зміст, на який складаються інформації майже з цілого світу. Деякі статті написані англійською мовою. У названому числі знаходимо також біографічні дані про членів редакційної колегії журналу, напр. Ігоря Соневицького, Дарію Гординську-Каранович, Романа Соневицького, Юрія Олійника та Івана Вовка.

Завдяки Школі Кобзарського Мистецтва, до Південної Америки вислано разом 202 бандури і створено там 11 ансамблів бандуристів. Видавці висилають туди безплатно 115 журналів кожного видання. До Польщі висилають 25, до Югославії 5 і до Венесуелі 5 чисел.

Видавати такий корисний і гарний журнал важко. Самого ентузіазму не досить. Необхідно, щоб його появу підтримала наша громада своїми передплатами та пожертвами, щоби це число "Бандури" не було останнє. Це була б значна втрата для української культури.

"Бандура" — журнал гідний нашої підтримки. Його адреса така:

"School of Bandura", 84-82 16th St., Jamaica, N.Y. 11432

ПЕРШИЙ ТРАНСПОРТ БАНДУР ВІДЛЕТІВ ДО ПАРАГВАЮ

22-го серпня ц.р. лінією "Варіг" відлетів перший транспорт 10 бандур до Енкарнаسیون, Парагвай. В Енкарнасії мені доводились бути не один раз, бо там є найбільше скупчення українців. Післати туди бандури я мав на меті багато скорше, але була постійна потреба поповнити ті кобзарські клітини, які були раніше зорганізовані в Аргентині і Бразилії. До тих країн мені вдалося завдяки ЖЕРТВОДАВЦЯМ в Америці переслати понад 200 бандур.

Енкарнаسیون є центром культурного життя українців в Парагваї. Вони мають свій великий Народний дім, православну і католицьку церкви. До речі, православна положена в центрі міста. Це, либонь, на мою думку, найгарніша православна церква, яку я бачив в Південній Америці.

На початку ц.р. репрезентація Енкарнаسیون формально до мене звернулася придбати їм бандури.

Я щиро дякує вже всім нам відомому меценатові української культури ІВАНОВІ ДЕРКАЧУ з Чикаго, який закупив для них 6 бандур. Ще так недавно, у кінці м. року пан Деркач подарував 10 бандур для Куритиби, Бразилія. Крім того цієї весни дві бандури для Буенос Айрес. Пане Деркач! Наш доземний поклін Вам і вдячність за Вашу постійну допомогу кобзарському мистецтву.

Дві бандури подарував д-р Микола Шпитко, який також часто підтримує кобзарське мистецтво і є відомий жертводавець на різні інші культурні чи релігійні організації.

Одну бандуру закупила Українська Православна Кредитівка в Нью Йорку, яка також щедро жертвує на бандуристів.

І нарешті останню бандуру закупив пан Микола Скільський з Каракасу, Венесуєля, годинникар, на емеритурі. Вам, пане Скільський, також окрема подяка, бо знаю прекрасно матеріальні можливості українців у Венесуелі, а зокрема Ваші. Мені також відомо, що Ви ціле своє життя підтримували існування різних культурних і церковних організацій у Каракасі.

У нашій пресі ми часто зустрічаємо слово "меценат". Але чи всім нам відомо звідки та назва пішла? У стародавньому Римі жив багач, який називався Меценат. Він був відомий тим, що опікувався діячами науки і мистецтва.

Ми, українці, на еміграції багато фінансових спроможностей не маємо, бо щоб утримати розвиток української культури, потрібно своїх меценатів. Велика шкода, що ми часами читаємо у нашій пресі про одних і тих самих, які жертвують на різні наші потреби, а де решта, яким усміхнулася доля на американській землі? Ба, часто ми читаємо про наших заможних українців, які жертвують великі суми на неукраїнські цілі.

Без фінансової підтримки будь-якої мистецької одиниці тяжко втримати українську культуру на чужині.

Усім жертводавцям ще раз ЩИРЕ СПАСИБІ!

М. Чорний

АВСТРАЛІЯ

MELBOURNE BANDURA TRIO

В Мельбурні з серпня 1986 р. створився новий мистецький ансамбль "Мельбурнське Тріо Бандуристів". Цей ансамбль складається з трьох учасників-бандуристів — Генрія Батицького, Григорія Березняка та Івана Голяка. Усі три бандуристи дуже активні в нашій українській громаді в Австралії та поза її межами, виступали не лише на громадських імпрезах, але також на австралійських концертах та імпрезах, де представляли Україну та її мистецтво. Хлопці також активні у вихованні молодих бандуристів, щоби і вони брали активну участь в громадських імпрезах та шанували і любили рідну культуру та мистецтво. Після кількох років серйозної праці над технікою та виконавством під керівництвом сіднейського бандуриста Віктора Мішалова ансамбль зараз стоїть на дуже високому мистецькому рівні, що перевищило всі сподівання австралійської публіки.

Завдання даного ансамблю — підняти наше ансамблеве кобзарське мистецтво до належного професійного рівня, щоби бандура і українське мистецтво стали відомими в широкому світі. Таке завдання трудно виконувати в наших умовах тут на еміграції, бо перешкод є дуже багато, але ми віримо, що разом досягнемо своєї мети і потім зможемо поділитися досвідом з своїми ровесниками та з молоддю.

ДО ВІДОМА БАНДУРИСТАМ І ЛЮБИТЕЛЯМ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Недавно появилось надзвичайно цінне видання на 290 сторінок, а твердій оправі "ЗБІРНИК НА ПОШАНУ ГРИГОРІЯ КИТАСТОГО" у 70-річчя з дня народження. Упорядкування і редакція проф. Якова Гурського. Праця видана Музикологічною Секцією Української Вільної Академії Наук в ЗСА. Музична редакція Василя Витвицького. 80 сторінок творів Маєстра Григорія Китастого.

1976 року Капеля Бандуристів імени Тараса Шевченка в Детройті видала під редакцією Уласа Самчука ЖИВІ СТРУНИ (Бандура і Бандуристи). В твердій обгортці 468 сторінок.

Ці дві перлини кобзарського мистецтва повинні бути настольними книгами в домі кожного бандуриста і тих які шанують і люблять українське мистецтво. Також різного рода кобзарські матеріали, платівки Капелі і різного роду бандури, можна набути в адміністрації Капелі в Детройті.

БАНДУРИСТИ ІЗ ЗСА ВІЇХАЛИ НА ТУРНЕ В УКРАЇНУ

Джерзі Ситі, Н.Дж. (О. К.). — До редакції "Свободи" заскочив на декілька хвилин у поспіху перед виїздом відомий молодий український бандурист і вчитель кобзарського мистецтва Юліян КитастиЙ щоб поінформувати про перше турне по Україні трійки українських музик із Північної Америки. Ця трійка, а це: Ю. КитастиЙ, Віктор Мішалов і співак-тенор Павло Писаренко, соліст Української Капелі Бандуристів ім. Шевченка, виїхали в середу, 6-го вересня ц.р., на двомісячне перше турне в Україну

Цю поїздку зорганізувало недавно засноване нове українсько-канадське підприємство п.н. "Кобза", що його очолює Микола Мороз.

Як поінформував Ю. КитастиЙ, музичне тріо полетіло прямо на Кубань, щоб вже у п'ятницю, 8-го вересня виступити там на Музичному Фестивалі. Після закінчення цього фестивалю їхня друга зупинка буде у Чернівцях, де від 18-26-го вересня відбудуватиметься Музичний Фестиваль п.н. "Червона рута", в якому наші музики запрошені брати участь. При кінці вересня вони розпочинають турне по Україні, де будуть перебувати аж до половини листопада 1989 року.

Коли питаємося про репертуар тріо, Ю. КитастиЙ розповідає, що до свого теперішнього репертуару вони додали рідко виконувані твори Гната Хоткевича, сантиментальні таночки на мотиви Зіновія Штокалка, твори Григорія Китастого та інші перлини кобзарського мистецтва, які досі не були відомі в Україні.

Але Ю. КитастиЙ вже не перший раз буде в Україні. Весною цього року він разом із П. Писаренком їздили по Західній Україні та Волині і дали там десять концертів, у тому п'ять на Тернопільщині, (два в Тернополі), один в Бережанах, а два по селах, два в Рівному, один в Дубні і один в селі Острів коло Берестечка.

Ю. КитастиЙ із захопленням розповідає як їх там вітали, як були переповнені залі і з яким зворушенням слухали там давно призабуті історичні пісні, кобзарські думи, псалми які співали туземцям молоді українці, що вирости вже в Північній Америці, далеко від батьківщини.

Все це сталося завдяки активності недавно повсталой "Кобзи", яка крім цього першого пробного турне по західних областях України має вже за собою два дуже вдалі гостинні виступи мистців з України в Канаді. І так зимою концертували там із виставою "Маруся Чурай" Ніла Крюкова і Галина Менкош, а відтак Ніна Матвієнко і тріо "Золоті ключі". Обі ці гостинні поїздки викликали таке захоплення українців в Канаді, як перший виступ Ю. Китастого і П. Писаренка на рідних землях.





Товариство Українських Бандуристів Європи (Т.У.Б.Е.)

16A. LA CAMPAGNE. F. 08500. REVIN — FRANCE

В днях 21/23-го липня 1989 р. в Мюнхені, при УВУ, відбувся перший з'їзд ТУБЕ, який був попереджений доповіддю пані проф. Е. Єрежабкової на тему: "Українські Кобзарі в Українському Народі". Відтак, керівник Микола Дейчаківський говорив про відродження кобзарського мистецтва в Північній та Південній Америці.

Після цих доповідей, учасники вибрали президію з'їзду: М. Дейчаківський, — голова, проф. П. Гой — заступник, О. Смолинчак і Г. Пачеха — секретарі.

Далі, вислухано звіти про "Діяльність бандуристів у різних країнах Європи: Франція, Бельгія, Велика Британія, Голландія, Німеччина, Італія, Югославія, Польща та Україна. Після дискусії учасників над проектом, статут ТУБЕ став правосильним.

1. Товариство Українських Бандуристів Європи — ТУБЕ — добровільно організація для координування справ кобзарського мистецтва.

2. Діяльність Товариства:

- утримання зв'язків між бандуристами, в діаспорі.
- популяризація і організація кобзарських курсів;
- утримування зв'язків з музичними, науковими і культурними установами;
- збирання фондів для товариства...

3 **Членство в товаристві:** відкрите для всіх зацікавлених цілями Кобзарського Мистецтва.

Управа ТУБЕ: голова — Павло Пачеха, Франція; **1-ий заступник** — Ольга Попович, Польща; **2-ий заступник і редактор** — Андрій Несмачний, Німеччина; **секретар** — Ганя Пачеха, Франція; **скарбник** — Надія Дерев'янка, Бельгія.

Контрольна комісія: Соня Павлишин — Югославія, Татяна Ошті — Югославія, Ірина Ромасюк — Польща.

Дорадча рада: проф. Петро Гой, М. Дейчаківський, Ліда Чорна, проф. А. Вирста, проф. Люба Жук і В. Луців.

Представники країн: Франція — Ірина Зелена, Бельгія — Надія Дерев'янка, Голландія — Мирослава Антонович, Зах. Німеччина — Остап Марченко, Італія — Андрій Несмачний, Югославія — Павло Масловський, Польща — Олександра Гбур. Необсадженими залишаються місця для представників з Великобританії та України.

Офіційна мова товариства — українська. ТУБЕ є частиною Світового Товариства Українських Бандуристів в Нью Йорку, США.

Просимо всіх бандуристів та симпатиків звернутися до голови управи ТУБЕ. Для членської реєстрації:

PACZECHA Jean-Paul

16 A La Campagne

08 500 Revin

France

Tel: 24 40 19 11

Адреса скарбника ТУБЕ:

DEREWIANKA NADJA

Pruimelaarstraat 7

3530 Houthalen — Helchteren

Belgique



З ліва на право: Микола Дейчаківський, Мирослава Антонович, Ірина Зелена, Павло Масловський, Ганя Пачеха, Надія Дерев'янка, Павло Пачеха, Оля Попович, Андрій Несмачний, Олександра Гбур, Остап Марченко, проф. П. Гой.



Члени Управи: з ліва на право — Павло Пачеха, Надія Дерев'янка, Ганя Пачеха, Оля Попович, Андрій Несмачний.

ПРЕСОВИЙ ФОНД

1. Проф. Федір Якимець 400.00
2. Літературно-Мистецький
Клюб Н.Й. 200.00
3. Осип Старостяк 50.00
4. Мирослав Гнатишин 18.00
5. Оксана Пясецька 6.00

Усім Вам щире спасибі за Ваші пожертви на прес-фонд.

На тому місці ми хочемо висловити окрему подяку п.проф. Федорові Якимцеві з Венесуелі за княжий дар на прес-фонд. Я особисто на протязі останніх кількох років був у Венесуелі і прекрасно знаю фінансові спроможності тих українців, яких доля закинула до тієї країни.

Мені відомо, що проф. Ф. Якимець жертвує на різні культурні потреби українців у діаспорі, а також і на політичні фонди, оборону Дем'янюка і інші.

При тій нагоді приємно мені подати цінну вістку про працю проф. Ф. Якимця. Вже другий рік він працює над поширенням українсько-іспанським словником, чим виповнить велику прогалину так потрібного словника.

Ми також дякуємо маестрові С. Крижанівському за пожертву від Літературно-Мистецького Клубу в Нью-Йорку і секретареві Осипові Старостяку.

Нам дуже прикро повідомити усіх читачів журналу "Бандура", що наші видатки зросли до тої міри, що журнал наш є тотально zagrożений. Від самого початку існування його Школа Кобзарського Мистецтва в Нью-Йорку доплачувала до випуску кожного числа щонайменше 500.00 доларів. Тепер ми цього робити не є в стані. Стейтова рада забрала нам ті фонди.

Нам усім добре відомо, що ні один музичний журнал не витримав навіть повний рік існування.

Якраз тепер потреба існування кобзарського журналу є більша як колинебудь раніше. Понад сто журналів з кожного числа ми висилаємо на Україну. Не менше йде до країн Південної Америки. Приблизно 25 посилаємо до Польщі і 5

до Югославії. Сама пересилка є дуже висока.

Редакція журналу "Бандура" останній раз апелює до всіх бандуристів допомогти нам продовжувати видання так потрібної кобзарської літератури. Ми ще в другому числі журналу писали, що це має бути орган зв'язку передусім між бандуристами, але також із усіма любителями нашого інструмента. У "Бандурі" віддзеркалюється наша праця, наші старання, наші успіхи. Через "Бандуру" ми маємо конкретний зв'язок з усіма ансамблями, капелями і поодинокими бандуристами, розсіяними по всіх країнах вільного світу, а тепер також і з рідними землями. Ви вже самі мали нагоду переконатись, що на сторінках "Бандури" ви знайшли різні вам потрібні поради, початкові лекції гри на бандурі, ви запізнались із спробами відновлення різних старовинних традицій.

Сьогодні ми вже маємо нові кадри кобзарських переємників які по різних місцевостях керують ансамблями, школами гри на бандурі. Нам потрібно їх працю і їх нові методи зафіксувати, щоб вони лишились для молодих кадрів бандуристів. Журнал "Бандура" — це є кобзарська історія, це найкраще місце, де такі матеріали повинні зберігтися.

Дорогі Бандуристи! Дорогі провідники ансамблів, капелі і різних гуртків, де навчається наша молодь на нашому історичному інструменті. Доложіть усіх зусиль, щоб ВСІ ваші бандуристи стали передплатниками журналу "Бандура". Влаштовуйте спеціальні імпрези і дохід призначіть бодай частинно на прес-фонд "Бандури". Застановіться над тим серйозно!

Якщо ви вважаєте, що існування такого журналу досі себе виправдало, а ви вважаєте, що потрібно його продовжувати, прийдіть нам із фінансовою допомогою!

Редакція журналу "Бандура"

ПОСМЕРТНА ЗГАДКА

Ділимося сумною вісткою і подаємо до відома, що 14-го січня, 1989 р. о 3:00 по полудню в м. Ірвінгтоні, відійшов у вічність на 64-му році життя, бандурист-баритон св.п. Петро Григорович Кузів. Покійний народився 1-го червня, 1925 р. в с. Кліщівна Рогатинського повіту, Україна.

Будучи ще молодим юнаком, він вступив до Дивізії "Галичина", в якій перейшов війну і попав в полон, в Італію. Опісля переїхав до Англії а відтак і до Америки та поселився із своєю родиною в Ірвінгтоні, включаючись до громадського життя.

Св.п. Петро Кузів був членом Капелі Бандуристів при Станиці Братства І-шої Дивізії УНА, в Ірвінгтоні, Н.Дж. Був також: членом церковного хору св. Івана Хрестителя, виступав довгі роки в Ансамблї Бандуристів "Гомін" під ер. св.п. Володимира Юркевича а останніх кілька літ був членом та виступав в усіх концертах та виконував сольо-співи в Ансамблї Бандуристів "Гайдамаки" при Осередку СУМ-А в Пассайку, Н.Дж. й під мистецьким керівництвом Володимира Васькова, був активним членом УККА, ООЧСУ, Укр. Нар. Дому та секретарем 217-го Відділу Укр. Нар. Почомі.

Панахиду в заведенні Литвина відправив о. Богдан Лукій, ЧНІ, а в співі брали участь члени церковного хору та члени Ансамблї Бандуристів "Гайдамаки". Почесну стійку тримали Ветерани різних укр. Формацій зі своїми численними прапорами.

Прощальні промови висловив від ООЧСУ Н. Басняк та М. Кормило як голов. радний від Укр. Нар. Помочі.

Св. п. Петро Григорович Кузів



Петро Кузів

залишив у смутку дружину Анну та синів: Ярослава з дружиною Шангаль, Олега з дружиною Магдалиною і дітьми, Женевою та Христофором та третього сина Зенона і свого ст. брата Миколу в Україні.

Прощай дорогий Друже і дякуємо Тобі за Твій труд, відданість та посвяту яку Ти приділив нашому Ансамблеві.

Вічна Тобі пам'ять!

Ансамбль Бандуристів "Гайдамаки".

Стефан Лобур

1-ий УКРАЇНСЬКИЙ ФЕДЕРАЛЬНИЙ ЩАДНИЧИЙ БАНК «ПЕВНІСТЬ»

Всестороння банкова
обслуга



Щадіть, позичайте та полагоджуйте всі свої банкові потреби у найбільшій українській фінансовій установі



Ощадності забезпечені федеральним агентством до висоти 100 тисяч дол.

1ST SECURITY FEDERAL SAVINGS BANK

932 - 936 North Western Avenue Chicago, Illinois 60622 (312) 772-4500

2166 Plum Grove Road Rolling Meadows, Illinois 60008 (312) 991-9393

DRIVE UP **CASH STATION[®]** WALK UP

820 North Western Avenue Chicago, Illinois 60622 (312) 276-4144



KOBASNIUK TRAVEL AGENCY

Your leading Ukrainian — American Travel Agency

Established 1920



Cruises • Hotels • Foreign & Domestic Tours

Car Rentals

Immigration and Visitor Documentation

UKRAINE and EUROPE SPECIALISTS

Vera Kowbasniuk-Shumeyko
President

Anthony Shumeyko
Insurance Broker

157 Second Avenue
New York, N.Y. 10003

ЗМІСТ

Степан Ганушевський	1
Надія Сунрун: Перше на Україні дослідження системної органології	3
Віктор Мішалов: Семен Ластович-Чулівський та його праця "Кобза-бандура"	11
Оля Гарасименко: Деякі особливості створення репертуару для наших ансамблів бандуристів	27
Олександр Кравчук: Спогади старого музичного майстра	34
І. Бугасевич: Кобзарська кобза	35
Відзначення українки	37
Я знов один	40
Нам пишуть	44
Бандури звук чарівний. А. Руденко	44
Кримські бандуристки. П. Петренко	45
Вічний голос бандури. В. Божок	46
О. Кузьмович: Ентузіястів бандури є багато	48
О. Гектор: Хардіно-Америка — Аргентина вітала Миколу Чорного	50
Про майстрів бандур	52
Появилось нове число "Бандури"	53
М. Чорний: Перший транспорт бандур відлетів до Парагваю	54
Melbourne Bandura Trio	55
Бандуристи із ЗСА виїхали на турне в Україну	56
Т.У.Б.Е	57
Пресовий Фонд	59
Посмертна згадка	60

SCHOOL OF BANDURA
84-82 164th Street
Jamaica, N. Y. 11432



*Запорізькі нащадки — козак-бандуристи Кубансько-Чорноморського
Козацького Війська*